

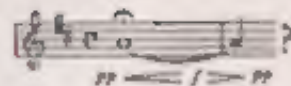
FILIP-ŽOZEF SALAZAR

IDEOLOGIJE U OPERI



NOLIT

MUZIKA



UREDNIK
IVAN V. LALIĆ

RECENZIJU: IVAN V. LALIĆ • TEHNIČKI UREDNIK I KORI-
CE: ZARKO HOBUJ • KOREKTORI: DOBRILA MAKSIMOVIĆ I
VERA SPASOJEVIĆ • IZDAVAC: NOLIT, TIRAZIJE 22 • GLAV-
NI I ODGOVORNI UREDNIK: MILOŠ STAMBOLIĆ • STAMPA:
SRBIJA, BEOGRAD, MIJE KOVAČEVIĆA BROJ 5 • STAMPANO
U 3.000 PRIMAKA 1964. GODINE

FILIP-ŽOZEF SALAZAR

IDEOLOGIJE U OPERI

NOLIT • BEOGRAD

Naslov originala

Philippe-Joseph Salazar

IDEOLOGIES DE L'OPERA

Presses Universitaires de France, 1960
Paris

8 FRANCUSKOG PREVELA
IVANKA PAVLOVIĆ

SADRŽAJ

OPŠTI UVOD	9
1. glava OPERA DRUŠTVENOG SAVRŠENSTVA	15
UVOD	15
1 KOSMOLOGIJA OPERE	17
1. KARTEZIJSKA PRIRODA	17
2. OBNOVA FORUMA	23
3. SLAVLJE DRŽAVE	26
II IDEOLOGIJA OPERSKE ARIJE	31
III NEMA REC	46
IV JAVNO TELO	50
1. MECENAT	59
2. POJAC	63
3. PRERUŠAVANJE	68
2. glava OPERA PRIRODE I TELA	76
UVOD	76
I VIŠESTRUKOST MESTA	78
II UKRAS I POLOŽAJ TELA	90
1. SEMIOLOGIJA KOSTIMA	90
2. VATO I GLUVONEMI	99
III IDEOLOGIJA MUZIČKOG JEZIKA	107
IV OD TELA DO GENIJA	121
1. KASTRAT I PRIMADONA	121
2. APORIJA GENIJA	133

3. glava OD KODIFIKACIJE DO OPERSKE ARHEOLOGIJE	143
UVOD	143
I HEGEMONIJSKA PRAKSA KODIFIKACIJE	144
II KAD SE PROSTOR ORGANIZUJE	159
III AUTONOMIJA I ANOMIJA — FERUČO BUZONI	175
IV PROBLEMATIKA APSOLUTNE DIVE	184
OPŠTI ZAKLJUČAK	211
BIBLIOGRAFIJA	216
* INDEKS	220

IDEOLOGIJE U OPERI

OPŠTI UVOD

Opera još uvek izaziva strah. Prema njoj se ponaša kao prema živom biću koje pripada nekoj drugoj osećajnosti. Nekima je dosadna, neke oduševljava. Tako je bilo, tako je danas. Ako s publike predemo na kritičare, iznenadiće nas skoro mističan jezik koji se podrazumeva u pisanju o operi: reč je jedino o barunastim glasovima, tenoru stasa kao u španskog princa (tekst povodom mladog lirskog tenora Ž. M. Karerasa). Operski kritičar je još uvek u oblasti litanija... A humanističke nauke čute. Jedva da se tu i tamo neki manje strasni pogledi upućuju operi. Ali ipak ostaje ono osećanje straha pred napadom na taj neprozirni i blistavi svet. Zato se i pribegava pogledima iskosa: nauka se uzda u roman (*Porporino* Dominika Fernandes) da razbije to ćutanje. Jer posredi je paradoks: od samog nastanka prve od zapadnjačkih umetnosti, i muzikologija, i teorija pevanja, i teorija dekora posvećivale su joj bez prestanka pažnju. *Dafne* od Perija istovremeno je i »prva« opera i njena prva teorija. Istorije opere su mnogobrojne, a njene biografije da i ne pominjemo, ni iscrpna dela o ovoj ili onoj operskoj instituciji. Jednom reći, nalazimo se pred ogromnim znanjem o operi, koje ide od fonologije do filozofije, pred ogromnim blagom nauke, čija je zajednička odlika da raspršuje operu. Da parafraziramo Hegelov koncept: ako postoji istorija opere, ne postoji njena fenomenologija. Ovde bi se moglo reći da je poznavanje opere u očig-

lednom zaostatku za proučavanjem književnosti ili slikarstva. Citava jedna oblast estetike ostala je neobrađena, razlivena na nizove monografija možda nesvodljivih na uključivanje u sam razvoj moderne zapadne civilizacije. Opera ostaje opera, imamo utisak da je svaka predstava *Norme* ili *Alkeste* jedinstvena, da svako dizanje zavese znači novo prikazivanje *Dafne*. Staviše, opera nije došla ni do onog poricanja koje bi tom četvorovekovnom postojanju bar dalo nekakav cilj. Opera kao da je neko propadanje, zaprepašćujuće i čudesno, o kome ništa ne znamo. Opera bi, dakle, bila uzaludna umetnost. Međutim, dovoljno je pogledati sezone u velikim gradovima pa shvatiti da je opera živa. Staviše, nadživela je samu sebe, i to u kakvoj raskoši! U doba kad se pozorište pita šta bi još moglo da izmisli (i za te novine vezuje svoj opstanak), kad roman bedno tone u književnost za kritiku a slikarstvo i vajarstvo su u čorsokaku, dok se instrumentalna muzika usmerava ka neprestanim pronalascima, opera sebi dopušta raskoš da ništa novo ne stvara; naprotiv opera iskopava dela propala u svoje doba, osavremenjuje rukopise koji su bili mrtvo slovo na hartiji; jednom reči, mesto da joj produženje života zavisi od unošenja novina, opera živi od zaboravljene prošlosti. I dvorane su pune, a publika 1979. sluša strasno dela izviždana u XVII veku. Čudesan fenomen u doslovnom smislu reči. Valja, dakle, priznati da je opera problem i da je to stalno bila. Opera bi, dakle, bila svojstvena zapadnom društvu mnogo više od bilo koje druge umetničke delatnosti. Bila bi, dakle, najmanje istinita od svih umetnosti.

Namera je ovog dela da pokuša uključivanje opere u oblast sociologije. Jer tu je ona i bila u XVIII veku: Rusoove analize jezika dotiču se i problema pevanja. Na to ćemo se vratiti u drugom delu. U ovome je, dakle, paradoks: opera je bila predmet razmišljanja. Danas to više nije, smatra se kao nešto osvojeno, kao suvišna datost, te nam zato i postavlja pitanje: kad, kako i zašto su me pridružili zapadnoj

kulturi? Ovo što ćemo ovde pokušati dotiče se i genealogije u smislu koji F. Niče daje toj reči, naime analize porekla koja daje ključ ponašanja, kao i objašnjenje falsifikata. Ovaj rad o operi ide, priznajemo, tragom dela *Rađanje tragedije*. Međutim, tamo gde je Niče izgradio metafizičku i moralnu teoriju grčke drame, tamo gde je pokušao da na isti način objasni nemačku operu (u delu *Muzika i tragedija*, proleće 1871. t. IX str. 212—219, *Sabrana dela*, in-8°, petiti), ovaj rad će pokušati da dokaže da se opera uključuje u društvo, da se nalazi na prelomnim linijama, da deluje kao čudesno ogledalo svoje savremenosti. Opera bi, dakle, bila zapadni umetnički proizvod koji se najbolje uključuje u svoje doba. Moglo bi se reći da je za operu društvo i scena i dvorana. Naša je analiza, dakle, analiza evropskog društva kroz prizmu operske tragedije.

Međutim, sasvim je očigledno da će ove analize biti za muzikologe nedovoljno muzikološke, da neće zadovoljiti filozofe, a sociologe će iznenaditi necelovitost odabranih tema. Ova je knjiga proizvoljna i nepravedna: nemoguće je na dvesta strana obraditi četiri veka opere. Naš je cilj da istaknemo elemente koje smo ocenili kao značajnije od ostalih, a ne da sve kažemo. Moramo da dotaknemo istoriju muzičkih i dramskih formi, moramo da se pozovemo na filozofske tekstove i egzaktne nauke: arhitektura, matematika, administracija, estetika, literatura, slikarstvo, lingvistika naizmenično će dolaziti u obzir. Pristrasno, nepravedno — ali nikad netačno. Ovo delo želi da bude arheološko: reč je o tome da se dokaže da je opera tema za sociologiju, da nije razbijena i parcijalna tema, već sistem koji treba sagledati u celini. Što zahteva rad na krčenju i produbljivanju i osavremenjivanju, te mami sociologa, ljubitelja operske umetnosti, istoričara ideja. Ovde je u pitanju postavljanje opere kao predmeta naučnog izučavanja sociologa. Uzećemo svoj alat tamo gde nam se dopadne da ga izmislimo. U planu nam

je da raščlanimo operu, ukoliko je tačno da je njena očaravajuća moć mistifikacija, da je postavimo u okvire društva i da damo mogućnost otvaranja novog polja znanja sociologije i estetike: znanja o operskoj umetnosti. U krajnjoj liniji želeli bismo da se ovaj niz socioloških analiza čita kao roman o operi, s početkom, zapletima i raspletima. Ništa nije tužnije od dosadne sociologije, jer se čoveku onda ne mill tema o kojoj govori. A može li za naučno izlaganje biti goreg promašaja od uništavanja teme koju ono treba da uzdigne? Tako, nipošto ne želeći da demistifikujemo operu, hteli bismo da ova mala sociologija u koju se upuštamo doprinese još više čarima i operskom svojstvu opere, da opera bude, kad se pročita i poslednja stranica — kao iz bajke (t.j. dostojna izlaganja) jer je postala prozirna.

«Ideologije» opere ili mreža hiljadu sitnih činjenica, koje smo sredili u sintetičke kategorije. Da bismo došli do prozirnosti opere, jedini način koji *ipso facto* opravdava onu proizvoljnost na koju se pozivamo upravo je smeštanje opere u delove opšte ideologije (ideologije klase i društva u kome se ona izražava) — jednom rečju, rasparčavanje opere u «ideologije». Razvoj opere će se ukazati kao složen niz sistema mišljenja nerazdvojnih od društva. Probrali smo te ideološke strukture, zadržavajući samo one osnovne, ponekad najočiglednije, da bismo dali sintetičko viđenje fenomena opere, i uklopili smo ih u sistem, jedne prema drugima, pazeći da mreža ostane otvorena i da dozvoljava preobražaje, dakle živa. Naše ideologije opere nisu jedine koje postoje, ali pokazuju ono bitno: opera ima izgrađenu, organsku istoriju, koja je razbijena, raspranuta, rasuta u nizu dela svih disciplina tokom četiri stotine godina. Uzimajući operu kao jedinstven predmet znanja, mi joj posredstvom sociologije vraćamo njenu istoričnost. U nekoj meri želeli bismo da se ovaj rad, ako već ne započinje nova proučavanja glasa i govornog pozorišta, koje je tek bleđi podražavalac opere, onda bar pridruži

njima. Naše ideologije nisu polemične; međutim, trebalo bi najzad uvideti da je upućivanje na grčku dramu u ideologiji pozorišta pogrešno: trebalo bi ga preneti na operu. Treba najzad shvatiti da je sukob klasičnog i modernog, za koji su nam uvek govorili da pripada literaturi, stvar opere. Govorilo nam se o revolucionarnoj svetkovini, ali odvojena od opere ona izgleda prilično bezbojno ... eto nekoliko sitnih teorijskih primera potiskivanja opere u stranu u okviru kulturne tradicije. Kao da opera postoji samo između 20 i 24 časa četvrtikom. Naše ideologije žele da vrata reč operi i da kažu da njen svet umiruje Traviatu i muškarčine Sigfrida nije smešan, da je dirljiv, verodostojan i da nije čekao Vinifred Wagner 1933. da bi bio u potpunoj saglasnosti sa svojim dohom. Kroz ove «ideologije» društvo dobija izgublenu vrednost, moderna evropska kultura se oglašava: «ideologije opere» — ideologije Evrope koja peva.

Kao početnu hipotezu, obično oruđe kao bilo koje drugo, uzimamo da je opera datumski određena, da se može zaokružiti, datirati. Njeno pojavljivanje se može obeležiti datumom (1594. Dafne Perija), može se označiti i njena propast (1924. Turandot Pučini); između ova dva ostvarenja — niz događaja. Potom izlišno ponavljanje. Daleko smo od toga da ne znamo za Nona, Dalapikolu, Cimermana; tvrdimo da je opera uvek postojala u ponovnom samostvaranju. Ono što se danas zove «pevano pozorište» ili je nešto vrlo starinsko, čija je jedina novina muzičke ili instrumentalne prirode, a ne dramska ili vokalna, ili je pak utapanje opere u pozorište. I na jednoj i na drugoj strani smrt. Opera nudi analitičaru društvenih zbivanja srećnu okolnost da je jedini arheološki, istorijski od svih estetskih rodova: znamo kad je rođena i kad je umrla. Dalje, izgleda da se taj zatvoreni sistem ocrtava u izvedenim izomorfim sistemima, koji su, tako, doživeli istu sudbinu. U stvari, istorija zapadnog pevanog pozorišta neopozivo je ritmovana: antička drama je nastala u V veku pre n. e. i zavr-

šila se pod flavijevcima; oko IX vekase javila monaška kultura pohvala, koja je potonula u XIII veku. Nadovezale su se misterije, sa svojom mrežom litija i baleta, čija je propast gotova stvar u XV veku. Na scenu izlazi opera, preuzimajući dramski Glas. Ako operu uporedimo s drugim estetskim rodovima, uvidećemo da su tesno isprepletane hronike poezije, pozorišta, govorništva, istakle neprekidnu istoriju od antičkog doba do danas. Samo dramski Glas, kao kategorija zajedničkog činioca pevanih rodova, ima iskidanu, postupnu dijahroničnu istoriju: antička drama, pohvale, misterije, opera, to su četiri etape oteľotvorenja zapadnog društva u problematiki *dramskog glasa*. Sociologija koju ovde pokušavamo da damo ima za cilj da osvetli poslednji segment tog mita o glasu, koji se iz katastrofe u katastrofu provlači kroz zapadnoevropsku kulturu. Ostalo bi još da se isto tako postupi i s tri prethodna razdoblja... Ali operi je svojstveno da više voli dijahroniju, ovde shvaćenu kao suprotnost hronici: opšta struktura se nalazi u položaju posebnog. Datiranje ide uporedo s unutrašnjom ritmikom opere, kao da dramski glas opere ponavlja svoj izlomljeni tok na razini opšteg. U stvari, uidećemo da se mala dramaturgija opere razbija u različite trenutke. Nećemo da kažemo da se opera svaki put potpuno menja, već da u svakom od tih razdoblja problemi društva, koje opera prihvata i ponovo tumači, nisu isti. Opera daje utisak da istovremeno i taloži u nekom ogromnom pamćenju sve ono što je bilo pre određenog datuma, a i da joj do toga nije stalo. Opera je u celini i estetika i pamćenje, u onoj meri u kojoj je fenomen ponovnog tumačenja društva: opera odražava svet, čuva svoju arhivu, a koristi iz nje samo ono što joj služi za neko novo tumačenje. Opera spada, neposredno rečeno, u istoriju ideja. Mogli bismo se kladiti da doživljavamo smrt opere. Uslov, ko zna, možda potreban da bi se dala njena sociologija, to jest da bi se slušao govor koji u njoj peva društvo.

I glava

OPERA
DRUŠTVENOG SAVRŠENSTVA
XVI I XVII VEK

UVOD

Opera se u XVII veku obrazuje kao slika zatvorenog sveta. Arhetipska utopija grčke i rimske drame, koja je delovala kao ideološki izvor, polako se prazni, gubeći sav logički smisao: XVII vek neće poći u potragu za onim grčkim dramskim konsenzusom koji je Hegel analizirao u *Fenomenologiji duha*. Sedamnaesti vek lagano ograđuje od sveta svoju bitnu estetiku: operu. Tajna prirode i organizacija politike dostižu u njoj vrhunac. Zar Pjer Bejl ne kaže u svom komentaru Fontenelovih *Razgovora*:

... čak i poređenje prirode s operom ima svoje opravdanje. S mesta gde smo u operi, ne vidimo pozorište onakvo kakvo je: namešteno je tako da izdaleka lepo izgleda; čekrci i tegovi su skriveni od pogleda. Stoga se uopšte i ne trudimo da pogodimo kako se sve odigrava. Tek se poneki pozorišni majstor u parteru pita otkud taj let koji mu se učinio izvanredan, i svakako bi želeo da shvati kako je izveden. Taj mi majstor dosta liči na filozofe, ljude koji život provode nagadajući ono što ne vide. Ova misao je sigurno opravdana otkad su kartezijanci dokazali da i sam bog pokreće svu materiju shodno zakonima mehanike, čime su samo objasnili aksiom starih mudraca koji su rekli da

je priroda božja umetnost u materiji, *ars Dei in materia*.¹

Opera XVII veka plete mrežu značenja koja sva imaju za cilj da dokažu kako svaku oblast društva pokreće isto načelo: usredsređenost društva oko državnog načela i odgonetanje prirode brojevima i slikama. Taj izraz, koji je istovremeno kako izraz estetskog shvatanja, tako i društvene prirode, usmerava snaga jednog mita — mita savršenstva društva monarhističke zajednice, države, i prirode. Opera, od *Dafne* Perija do Lilijevih dela (*Kadma* i *Hermiona*), postaje metafora učaurenog društva u kome vreme nema značaja. Novi estetski žanr je bio takav jer se rodila potreba za umetnošću koja će biti prilagođena sredini i likom će odgovarati publici. Time se objašnjava brzo poništavanje antičkog porekla opere i njeno prenošenje u okvire utopije jednog razdoblja čije je geslo idealno izražavalo ideju: izraz države je ono bitno. Od tada XVII vek prećutkuje problem porekla jezika. Teorije opere od 1600. do 1650. su najbolji jemci da se državi neće postaviti ono bitno pitanje, zametak svih subverzija: šta je istiniti jezik? *Operaska arija je odslikavanje zaokruženosti izraza*. Zatvaranju jezika odgovara zatvaranje institucije: opera, estetski rod, kao jamac ove nepromenljivosti sveta, uključuje se, za razliku od pozorišta, u predstavu plemstva. Ideološki svet glasa najavljuje u XVII veku potpunu nemogućnost da se preobrazi država. Od toga časa će opera društvenog savršenstva uvući u sebe čak i neuhvatljivo, imaginarno, fantasmatičko, jednom reči travestiju. A ono će, svedeno na instrumentalističko dokazivanje, ipak uneti naturalističke i čulne fermente. U XVII veku opera je pokušaj da se pored monarhističke države, pored mehanicističke kartezijske prirode, iznađe i estetika sveukupnosti, koja ih podupire. Opera je u XVII veku trenutak savršenstva sveta.

¹ P. Bayle *Oeuvres diverses, Nouvelles de la République des Lettres*, maj 1686, t. 1, Hag. P. Husson, 1727.

1 KOSMOLOGIJA OPERE

1 — Kartezijanska priroda

Teorija prostora opere data je u jednom tekstu Dekarta. Pada u oči da se opera, u času kad se izjednačava sa svojom sredinom, odvajajući se na taj način od paladijevskog sistema, javlja prečišćena u metafizici. Kartezijanska fizika, izbacujući pojam tajne iz prirode postavkom da se priroda može obuhvatiti pomoću tri zakona (načela 11, 37, 48, 40), uvela je mehanicističko viđenje sveta. Po Dekartu se prirodni svet može odgonetnuti, može se svesti na mehanizme i, u krajnjoj liniji, može se i ponovo sklopiti. Na kartezijskom drvetu znanja mehanika je prva grana. Ovaj kartezijski projekat providnosti sveta odgovara, tačku po tačku, neiskazanom projektu baroknih reditelja.

A kako ti duhovi ulaze u šupljine mozga, odatle prelaze u pore srži, a iz tih pora u živce, i prema tome kako ulaze ili samo pokušavaju da uđu, više ili manje u jedno nego u druge, imaju snagu da izmene izgled mišića u koje su ti nervi ušli i da na taj način pokrenu sve udove. Kao što ste mogli videti u pećinama ili na izvorima u vrtovima naših kraljeva, sama snaga kretanja vode iz izvora je dovoljna za pokretanje raznih mašina, pa čak i za aviranje nekih instrumenata ili izgovaranje reči, zavisno od rasporeda cevi kojima voda teče. I zaista se sasvim lepo mogu nervi mašine o kojoj vam govorim uporediti sa cevima tih mašina na izvorima, a mišići i žile s različitim napravama i oprugama koje ih pokreću; duh živih bića je kao voda koja ih stavlja u pokret, a srce ona glavna sila, dok ih delovi mozga usmeravaju. Disanje i njemu slične prirodne i obične radnje zavise od tih duhova odvijaju se kao rad časovnika ili mlina, koji može da bude neprekidan zahvaljujući toku vode. Spoljne stvari, koje samim svojim prisustvom deluju

suprotno organima ovih čula i tako određuju kretanje na više različitih načina, prema tome kako su raspoređeni delovi mozga, nalik su na strance, jer ovi ulazeći u neke od pećina s izvorima i sami nehotice izazivaju kretanja koja se u njihovom prisustvu odvijaju, pošto ulaze stajući na određene pločice tako raspoređene da će, na primer, njihov prilazak Dijani na kupanju izazvati njeno skrivanje u trsku, a pošto oni jedino žele da pođu za njom i produže hod, izazvaće pojavu Neptuna i on će im zapretiti svojim trozupcem; a ako krenu na koju drugu stranu, izazvaće pojavu morskog čudovišta, koje će im bljunuti vodu u lice, ili pojavu čega drugog, već zavisno od hira inženjera koji su to napravili.¹

Dekart je sanjao o prirodi koja bi se mogla ponovo izgraditi, o baroknom svetu čiji bi inženjer bio čovek. Ova metafora čudesnog vrtla samo je prenošenje operne mašinerije. Kao što opera, naslednica izveštice-nih italijanskih parkova, predstavlja metaforu zatvorene i savladane prirode, tako je kartezijanska predstava o svetu saglediva, zatvorena. Tim povodom tekst jednog savremenika osvetljava tu igru ogledanja stavljajući neposredno akcenat na operni izgled parka u Fontenblou:

Prelazim preko i muve i orla, koje smo u našem veku videli da lete pomoću mašinerije iz Nirnberga, čiji je majstor napravio i čudesne hidraulične mašine, i preko stalne duge prema Antoniju Pose-niju. (...) Prelazim i preko pronalaska raznih hid-rauličnih mašina našeg vremena, mašina čija je ču-desnost tako velika da nema stvari na svetu koje ne bi mogle da podražavaju — kao što su, na pri-mer, oni kipovi ljudi i žena koji govore, mađa ne-razgovetno, koji se kreću i sviraju razne instru-mente, ptice koje pevaju, lavovi koji riču, psi koji laju ili se tuku s mačkama u stavu istom kao da su

¹ *Le monde*, Descartes, Oeuvres, Cerf, 1908.

živi, i hiljadu drugih čudesa namenjenih čoveku, koja iznenađuju ljude.¹

Jednom reči, ovde istraživanja Barberinija i Kava-ljija (čiji je Egist bio pravi trijumf 1643. i obeležio vrhunac opere s mašinerijom, dok *Herkul ljubavnik*, 1662, predstavlja konačnu potvrdu žanra) i čudesni skup venecijanskih pokušaja u pozorištima San Ka-simira i Teatro Novissimo nalaze svoje opravdanje. Opera je pre svega pokušaj rekonstrukcije sveta: pa-rla u oči da prikazi publicista i kritičara govore samo o dekoru a zaboravljaju pevanje; jedan vrlo poznat sonet Vontira kao da tačno opisuje opsednutost sa-vremenika baroknom mašinerijom.

Učena li Kirka li' Armida nova
Sad očima našim nudi čuda razna,
I otkad to tela iz vazduha prazna
Znaju da uzlete brza ko iz snova?
Beše li tu vlaga i polja i voda,
Sada cveta cveće, sad su trava i vlata,
I zvezdane kugle blistavih palata,
Duboki ponori carstva sviju voda.

U vremenu istom mesta je hiljadu,
Luke i mostovi, kula u cvetnom sadu,
A u mestu istom stotinu je scena (...)²

Ovaj sonet, napisan povodom Rosijevog *Orfeja* (3. mart 1647), slavi, dakle, nadmoć Torelija, dekoratera Mazarena i princa od Parme; o kompozitoru i peva-čima jednostavno ni reči. Tako bi se moglo reći da je između 1630 (datuma kad je u Rimu mnogo Bar-berinija zahvaljujući Berniniju, sistemu dekoracije intermece i Monteverdijevom rečitativu) i 1666, kad je italijanska trupa izbačena iz Francuske pod mu-zičkim izgovorom, nastala ta druga, mehanička i sav-

¹ J. Gaffarel, *Curiositez inouyes*, str. 364 i 367.

² Voltire, Oeuvres, Courbe 1650, Paris, str. 115.

ladiva priroda opere. Čak i posle odraska Italijana francuska tragedija će zadržati pečat nove organizacije muzičkog prostora. Sve do Ramea operna sredina će biti sistem metafora opere koji saziva sve kosmološke (uporediti finale Rameovog *Kastora i Poluksa*) i mitološke elemente (pomorska svečanost Lulijeve Alkestis) podobne da reprodukuje zatvorenost monarchističkog društva. Kartezijanska mehanicistička koncepcija, koja shvata savršenu prirodu kao Torelijev dekor, nameće ideologiji opere osećanje da je mašinerija izraz društva u vreme Luja XIV. Može se reći da je ono što je već naznačavao Komični balet kraljice našao naslo opravdanje u baroknoj operi savremenu ogradu oko sveta utemeljenu na načelu organizacije koja se zatvara oko kralja, nalazeći tu svoj cilj, jer kralj je za državu ono što je reditelj (Torelija su nazivali velikim vraćem) za tu savršenu prirodu opere. Mehanizovani svet opere se otvara prema dvorani zamišljenoj kao odraz scene: ono što je začeo Komični balet, ovde se završava. Opšte je usvojeno da je dvorana Tiljerija, koju je 1662. sagradio Vigarani, završna tačka procesa uključivanja dvora u scenu. Kad Gospodin (kraljev brat) ili kralj budu učestvovali u baletima, biće to samo blede nastavak tog zatvorenog shvatanja opere, zgrade opere. Od zatvorenog kartezijanskog prostora, preko zatvorenog scenskog prostora do određivanja mesta opere: anac se drži izgrađiti samostalno monarchističko društvo. Mišel de Pi u svom delu *Pojam predstave* ovako opisuje Vigaranijevo pozorište:

Dvorana je podeljena u dva nejednaka dela. Prvi je namenjen pozornici i onome što joj pripada. Drugi obuhvata parter, hodnike i lože naspram scene, koji ispunjavaju salon s tri strane prema dvorištu, prema vrtu i prema dvorcu Tiljerije. Sce-

na je duboka 22 lakti. Otvor između hodnika i okvira s obe strane širok je 32 stope. Od oblaka do cunna vrhu, za povlačenje ili pokretanje mašinerije, a 17 stopa. Ispod poda ili parketa pozornice, za pokao ili za promene mora, ima još petnaest stopa dubine (...). Drugi deo, onaj gde je parter prema tmanima u Tiljerijama, širok je — između zidova — 63 stope a između hodnika 49. Njegova je dubina (...) 93 stope. Svaki hodnik ima 6 stopa, a visina od partera do tavanice je 49 stopa.

Tavanica je, kaže nam De Pir, od kartona ali ančinjena i smeštena na tako poseban način da je tvrda kao kamen. Ostatak visine, gde su čekre i pokretači, iznosi 62 stope (...) tajnim prolazima kralj posle igranja može da se povuče u svoju ložu u dnu dvorane naspram pozornice.

Kraljica može da pređe neposredno iz Tiljerija u

VELIKO ZATVORENO

(...) velike dvorane, velike oduje s pobočnim stepeništima, gde kralj, prinčevi i gospe mogu da se odlače i češljaju odvojeno.

Muzika nema značaja. Dvor sam sebe ogleda na pozornici. Veliki dvor u Veneciji veliki prihod izvede u Herkula ljubavnika (1662).

Njegovo veličanstvo, videći da se odužilo pripremanje velikog baleta i muzičke opere Herkul ljubavnik, odlučno je zapovedio da hoće da se ona u ponedeljak izvede prvi put i da se ponovi ovog karnevala još mnogo puta; u ove četiri nedelje pustila kraljica se neće predstaviti. Moglo bi se to učiniti još posle Uskrsa, u svakom slučaju trošak vam se ne bi dopao. Bogatstvo i sjaj ne bi mogli biti veći, površ svih ostalih stvari kralj i kraljica, Gospodin, vojvoda od Angijena, Gospodica i prinčeve njene sestre i ostali sa dvora pojavice se u jednoj mašini, sa sjajem i veličanstvenošću s kojima se obično predstavljaju, i s najlepšom ljupkošću će igrati na istoj sceni. Ne očekuje se od kraljice da igra, jer se sa sigurnošću veruje da je

opere. Zatudo, arheologija je dala Albertiju, vek pr. Palatinski komedij Pariz, Le zbirg arheologije nije našao. Može se reći da od tada pozorište drame (drama) se razvija. Jednog dana, po Fra Dekonda (*De architettura*, 1511), kao pronalazač onog mesta koje je nemoguće uskrnuti — forum. Od tada je приметно ideološko pomeranje, pozorište postaje mesto susreta ne u realnom središtu grada (dovoljno je pogledati planove Utvrđenja i arte, 1594 — ili 30 gradova koje je izgradio Lepretr de Voban, dvojice velikih vitruvijskih, već u idealnom središtu grada. Pošto se forum — pozorište ne pravi kao zaista političko mesto (što je forum bio), izgrađuju se gradovi sa središnjim trgom koji dobija samo geometrijsku ulogu (a ne političku), i bilo gde se u tako organizovan prostor smešta pozorišno mesto, koje preuzima tu napuštenu ulogu. Opersko pozorište postaje forum grada u idealnom središtu. Istovremeno gubi kružni izgled, zgrada je metafora funkcije. To se dešava u Italiji, Francuskoj, Engleskoj. Kristofer Ren, Inigo Džouns nastavljaju Vitruvijev delo. Politička metafora je popunila mesto srušenog društvenog središta. Ni monarhistički dvor ni parlamentonski forum, već kralj u pozorištu: novo mesto se usavršavalo tokom jednog veka, koliko je vremena bilo potrebno apsolutnoj monarhiji da se nanetno pozorišta Tordinone (delo K. Fontane, 1675). Ard n... (delo T... R... M... Italiji, koji je 1676 dao nacrt prvog italijanskog pozorišta; a u Francuskoj se opera daje u Malom burbonskom dvorcu (ili Burbonskom pozorištu), u dvorani Komedija (1682), u Stajama, u miran... u dvoru Versaja, u Menažeriji, u Marilju, u Trijanonu (ova je dvorana uništena 1703).

Izdaci (...) za četiri pozorišta izgrađena u Versaju, i to: jedno u mirnom dvoru dvorca, za operu *Alkesta*, a ostala u parku: jedno ispred Palata... U dramskoj bolesnici... vodotornja, za operu *Svečanosti ljubavi i Baha*.

jedno na ulazu u Oranžeriju za komad *Ifigenija*, 1777 livri i 18 santi.¹

Drugim rečima, od 1600. do 1680. vidimo rasutu... se pomera, da se menja. Koriste se parkovi, vitavi. Prave se dekori za jedno veće (Beren, Viga... Ono što je važno to je da to mesto, forum predstavlja društvo. Teatro Olimpiko je već... za jednu tačku političko mesto, Versaj otvara... političko mesto, moglo bi se tvrditi da je ljudjev promašaj ostvarenja scene jedan od značajnih greške renesanse u pogledu prirode pevane gradame i njenog mesta, to jest da je mesto drame...

... na definisanja prirode pevanja: scenski prostori pevanja — isti onaj problem koji konačno zaključuje neuspeh renesanse u svim njenim stvaranjima opere tokom čitavog XVI veka. Od... kraljevski grad i opera pripadaju istoj sredini.

Kako su prozile decenije, čak i ako su Fontanini projekti za Siksta V ostvareni samo delimično, ono što je bila utopija postajalo je i u Italiji i u Evropi program dobre i uredne uprave. U XVII veku, a naročito u veku prosvetnog apsolutizma,

a teoretičare i arhitekte avangarde, koje ćemo nazvati «antirenesansnim», bilo je važno obnoviti ili ekonomiju ili strukturu grada. Tada su se uistinu ometnuli veliki strani uzori: vojno-sociološka istraživanja Vobana, stvaranje kraljevskog grada u Versaju, ponovna izgradnja Londona posle požara, reorganizacija, često korenita, gradova u unutrašnjosti Francuske po uzoru na sistem Kraljevskog luga — kao i samom Parizu.²

Ako je gradska sredina omogućila uspon gradske opere, ostaje da se razjasni dramska struktura koja

¹ Noviseno u M. Benoit, *Musiques de Cour*, str. 45.

² E. Baltich, *L'Antirinasimento*, Milano, Petrinelli, 1962.

[illegible][illegible]

Ukratko htelo bih da kažem da posle tragedije i izljudnog dela treba prikazati, farsu, jednostavnog zapleta, ali dovoljno duhovitu i novu s običajima, drevnim i savremenim, i sa izgovorima i zvucima. Zbog toga su i naše maske, koje podrazdavaju preterano izražene likove — kao što su bile maske u starih Grka i onakve kakve je koristio Bernini u Rimu u improvizovanom predstavljanju sa studentima Akademije crtanja. Ove su komedije najbliže komedijama Grka, koje nazivamo »antičkim«. Takve su, na primer, one Mikelandela Buonarotija, koje, ugledajući se na antiku i sa svom toskanskom prefinjenošću, laganom i vrlo duhovito izražavaju iskvarene običaje njegovih savremenika.¹

Iz ovog kratkog odlomka vidimo da je operna škola potpuno usvojila humanistička istraživanja, ali da se drži još samo njihove predstave kao opravdanja: u ovom poglavlju, čiji je cilj da objasni vezu antičke pantomime i oblika intermezzi, prvog pokušaja opere, teoretičar se zadovoljava neodređenim opaskama da Rimljani nisu imali plesni i vokalni, jer niti jedna, Barberinijevog scenografa. Teoretičar je u nemogućnosti da navede neku drugu vezu osim prirođenošću modernom. Tako autor u modernom usposlovljenju ne može vidjeti ništa osim ograničavanja plesnog i vokalnog izražavanja. Iako je u ovom poglavlju, čiji je cilj da objasni vezu antičke pantomime i oblika intermezzi, prvog pokušaja opere, teoretičar se zadovoljava neodređenim opaskama da Rimljani nisu imali plesni i vokalni, jer niti jedna, Barberinijevog scenografa. Teoretičar je u nemogućnosti da navede neku drugu vezu osim prirođenošću modernom. Tako autor u modernom usposlovljenju ne može vidjeti ništa osim ograničavanja plesnog i vokalnog izražavanja.

A. B. Doni *Trattato della musica seculare*, gl. I, citato in
A. Solerti, *Le origini del melodramma*

vanja. Ovde nam jedan tekst daje nekakvo naivno objašnjenje:

„Ali, ka muzika u pozoristu nikad nije bila jednostavna i jednolika, što sa njom obnovljem i samim videm.“ Čak naprotiv prema delu Plutarha, bio je izveštačenija i raznovrsnija od bilo koje druge vrste. Međutim, Aristoseno veruje da je neki Telezioj Tebano, njegov savremenik, pričao da je u mladosti bio vaspitavan u duhu te jednostavne i plemenite muzike, muzike Pindara. Pratin i drugi pisci tog doba dopustili su sebi da u starosti koriste vrstu pesme u osam stihova, koja je pravo blaženstvo. Tada, što se više dramska radnja piva u stilu rečitativa, to više osvaja, osim toga, nosi u sebi i druga savršenstva, praćena je instrumentima i scenskom igrom pevača. Ovome bih dodao da ukoliko želimo zaista pevanu radnju — što bi po nekima i bez pravih rečitativ, koji kompozitor izdvoje i koriste u naraciji ili zapletu bez strasti — to se mora izvesti u istom saglasju i s malo varijacija i ariji. Stil podražavanja morao bi da prati naglaske govornog jezika: tvrdim da sporost izaziva dosadu. Međutim, ta pevana radnja je zaista dopadljiva, jer su muzičari shvatili da preterana jednostavnost nije pravi izraz, budući suviše daleko od stila podražavanja: mada se svaka melodija za jedan glas naziva «rečitativ», ipak se bitno razlikuje od formalnog pevanja kakav je madrigal. Takva su dva ljubavna pisma koja je objavio Monteverdi uz Arijadnu tužbalicu i priču o Orfejevoj smrti u Euridiki. I da su sve dramske radnje pisane u ovom stilu, one bi sigurno imale manje uspeha, jer to je neko pevanje na sredokraći između rečitativa i kitnjastog pevanja. Međutim rečija s muzikom, koju su doneli Filomeno, Timoteo i drugi koji su hteli da podražavaju osnivače, doživela je neuspeh: publika nije na to bila navikla. (...) Razum zahteva da pozorišna muzika ugada uhu slušalaca više od bilo koje druge, mora znači da bude raznovrsna i

bogata, a iz iskustva je poznato da ta muzika pruža veće uživanje od one jednostavne i siromašne kako po melodiji, tako i po ritmu. Nema drugog načina da se odstrani dosada publike osim raznolikosti u intervalima, učestalosti ukrasa i promena tonalitetata, ako je potrebno. Vidi se da su najbolji kompozitori genijalno stvorili melodije, kako raznovrsne, tako i najpogodnije za pevanje (...) Moglo bi mi se primetiti da slusanje govora ili pesme (važno je da govornik bude prijatan i vešt) nije dosadno (...) čak i kad je malo varijacija u naglašavanju. Tako je i s himnom, čak i dugom, koja se peva na jednostavan način crkve, ili s nekoliko stanci kakvog epa (...). Vrlo je važno da iskaz prate gestovi i pokreti, a pesmu varijacije, ali s merom i ukusom, tako ni jedno ni drugo neće zamoriti publiku, jer je na to navikla.¹

Ova je analiza zanimljiva utoliko što Doni odbacuje kodifikovanu definiciju arije (nasuprot suvom rečitativu, kanconeti ili refrenu), zamenjujući je definicijom na osnovu ukrasa. On ne analizira suprotnost rečitativ — arije na osnovu merila govornog modula/melodija, koje bi vrlo oštro postavilo problem prirodnosti odbačene pozivanjem na antiku, već prema merilu ukrasa (triler, grupeto, portamento). Drugim rečima, unapred se pretpostavlja da je veza između smisla i zvuka očigledna, da je operijski jezik samo jedan tanuniji vid poetskog jezika, koji je i sam istančan svakodnevni jezik (*ordinario loquello*). Ovde se Doni opet poziva na genealogiju, na prirodno srodstvo različitih razina reči. Od tog časa pitanje se prenosi na drugi nivo: pragova ukrasavanja je prag koji odvođa deklamovanje od arije. Međutim, ovde on uvodi taj dotad genealoški prag kao logičko i kritičko merilo. Od prostog uzora reči, ukras postaje mera prirodnosti u ariji. Ima tu potajnog pomeranja ka de-

¹ G. B. Doni, op. cit., glava X. navedeno u op. cit., str. 215—219.

findiciji bliskoj zlatnoj sredini. Dakle, pod vidom genealogije nazire se, u krajnjoj analizi, pitanje razumljivosti muzike. Ne teksta. I to Don. prikriva pojmom *fastidio*. Ideologija arije nosi, dakle, svojstveno joj odbijanje interesovanja za misao teksta. Jer bav-
ljenje tim problemom završilo bi se dovodenjem u pitanje čitavog dramskog poduhvata. »Ne stvarajmo kodeks žanra« nastavlja se u »ne stvarajmo kodifikaciju arije«. A ovo opet stvara obavezu definisanja tog me-
la i zraza i krasa i ukrasa. Tekst re- i ustupa mesto tekstu-ukrasu. Od tada će prijatnost, drugi naziv za ukrašavanje, biti u središtu sledećeg pitanja. Šta je cilj tog melodijskog teksta? Odgovor teoretičarâ na ovo pitanje je uvek isti. nema nikakvog cilja, on ne tr-
ži našt. La izrazi To je prosto scenasko pr kazivanje tehnike. Iznenaduje činjenica da je izbačena izražajnost, to jest usaglašavanje osećanja i muzike. Tako se problemom prijatnosti prekrivaju i skrivaju dva odnosa: odnos reč — nota i odnos para reč — nota i osećanja. To se lako da shvatiti kad se zna za tvrdnju da je opera prirodna. Opera se u svoj toj njenoj izveštačenosti smatra očigledno prirodnom. Ne postoji, dakle, pravo na kodifikaciju tehnike u odnosu na osećanja. Izražajnost ne postoji. Prijatnost, dakle, ustanovljava histeričnu samodovoljnost tehnike. Primer koji navodimo je analiza Đulija Kačinija povodom teksta *cor mio deh non languire*.

Kako bilo da bilo, kao što smo već rekli, na osnovu odlomka *cor mio deh* non lanqure može se steći pojam o većoj ili manjoj ljupekosti jedne melodije; na prvoj polovini note može se postepeno pojačati, a na drugoj, pevajući *cor mio*, glas se može uspinjati na više sigurnosti kad se četvrtine spuštaju, pored toga uzvik treba da je naglašeniji na tonu koji se postepeno spušta. Ali reč *deh* treba da zvuči s više emotivnog naboja. Uz čvrsto uzdržavanje tona. (. .) Zeleo sam da vam pokažem, posle posmatranja, ne samo šta je uzvik i kakav je njegov proces već i to da se sastoji od dva elementa, od kojih je jedan

enostavniji od drugog, kao da podražavaju reči ()
Ali sve te stvari, kojima je cilj više ljupkost, u
lepom pevanju (...) mogu jedna drugoj da protiv-
reče.)

Primitičete da se osećanje koje treba izraziti, uopšte ne analizira s psihološkog gledišta. Kažini se poziva samo na reči — koje su inače izraz psihološkog, *cor mio / deh / languire* — srce moje ne žalosti se) trudeći se da pokaže koji su odgovarajući ukrasi: krešendo za *cor mio*, verovatno uz ono što se danas naziva prenošenje glasa ili portamento, *deh* će ići uz fermatu — produženo trajanje, najzad *languire*, u kome je značenje *languire* tipično met. s. željelog ukrasavanja. Dru- gina k. c. n. ne postavlja pitanje pevanja onog *nona*, koje semantički daje dramsku snagu stihu. *cor mio* se vezivao za sećanje. Dekart bi rekao za *triste*, gurnuta je u stranu. I tako se hvata za *cor mio* i *languire* i *triste* i *cor mio* i *languire* su stereotipi. Jednom reči teoretičari govore o ukrasu kao o jeziku koji počiva na jeziku stereotipa. Svoju punu vrednost ovo će shvaćanje dobiti u XVIII veku, vidimo to već, kad se bude postavilo filozofsko pitanje jezika. Ako hoćete, nema nikakve razlike između uklanjanja izražajnosti putem stereotipa i najop- timalnijeg jezika. Muzičar se ponasao kao da *triste* nije jezik, već isto muzički fenomen. Ovde problem prirodnosti uživanja povezuje humanističku opsjednutost muzikom s matematičkim radovima Dekarta o muzici.² U ovima prevlađuje shvaćanje da je muzika ritam, koji se vezuje za geometriju, a uobičajeno je od XV veka da su srazmere u isto kojoj umetničkoj oblasti geometrijske i da je u suštini, prema tome, arhetip muzički. Lomaco govori

¹ G. Caccini, *Le Nuove Musiche*, riveduto e A. Solerti, *Le Origini del Melodramma*, Torino, Fratelli Bocca, 1903.

* Descartes, *Compendium musicale*, navedeno izdanje.

o ljudskim srazmerama u slikarstvu u svom slavnom i zaboravljenom delu *Trattato dell'Arte della pittura*. U svojoj knjizi *Idea del Tempo della Pittura*, 1590, on izjavljuje bez okolišanja da su Da Vinci, Michelangelo i Ferari "preko muzike došli do saznanja o srazmerama". Njih trije su, prema tome, jezik je *De harmonia musicorum instrumentorum* (1518) Frankona Garufija, koji muziku u potpunosti izražava matematičkim odnosima. U tome je sledio zamisao Albertija, koji je analizirao odnos 4 : 9 kao proizvod $2 \times 1 \frac{1}{2}$, ili kao dvostruku srazmeru 4 : 8 više jednog ton (8 : 9). Alberti izričito koristi reč ton.

Da s te tačke najduže trajanje bude veće od polovine kraće za ton polovine... Tako je najduža ovde prevaziđena najkraćom manje jedan ton.¹

Međutim čitavom ovom školom vlada stara ideja mikrokosmos makrokosmos, koja će biti probni kamen umetničke ideologije sve do Dekarta. S Dekartom se zaista gledište menja: priroda je stvar opipjiva i fizičkog sveta, a bolji način analize pojave je matematika. Muzika je onda potisnuta na svoje mesto, zamenjuje je matematika. Od tada kod Dekarta zvuk, bilo da je pesma ili šum, postoji samo u jesivici matematičkih odnosa. Pred nama je potpuna ravnodušnost prema vokalnog fenomenu, koji se više uopšte ne posmatra kao pojava sa svojstvenim epistemološkim mišljenjem. Problem ukrašavanja je vrlo jasan dokaz tog izbegavanja jezika u naučnim istraživanjima. Od tada, izgleda, beskrajno objašnjavanje »zlatne sredine« ukrašavanja ne ide bez teorije o samim pevačima. Ukoliko čitava analiza ide o arije do lepote kao u zatvorenom tehničkom sistemu iz koga su isključeni i maštovitost i osećanja, i strukturalna veza na osnovu koje teoretičari mogu dokazati da je reč o pevanju a ne o šumovima jeste. Ali ti glasovi se ne posmatraju kao pojedinačne pojave, već kao metafora tehnike. Odbijanje da se

¹ L. B. Alberti. *De Re...* fol. viii, izd. 1485.

raznost kodifikuje širi se kao masna mrlja i dovodi do odbijanja da se kodifikuju glasovi, što bi bio jedini način da se izraze njihove osobenosti, jer se one obrazuju udaljavanjem od tehnike ili stapanjem s njom! (u naše vreme se može reći da je Marija Kalas kodifikovani dramski sopran, jer postoji kodifikacija) Evo jednog teksta koji nam osvetljava teorijsko stanje oko 1600.

U *Disperazione di Fileno* Vitorija Arkilei pevača je na svoj izuzetan način, koji nam je već poznat i koji je naterivao suze na oči baš u trenutku kad nas je Fileno navodio na smeh. Mišlim da prikazivanje ove opere zahteva da sve bude savršeno, da pevači imaju lepe glasove, lepog tembra i mogućnost da dosegnu visine, da pevanje bude strasno, i piano i forte, bez izvijanja, i posebno da se reči čuju, a da ih gestovi i kretnje prate, treba hodati, jer je to delotvoran način da se stice čirne.¹

Ovo je tekst predgovora jednoj od najslavnijih opera s početka XVII veka, *Rappresentazione di Antio et di Corpo* Emilija del Kavaljera. Čak i kad vidimo da Gvidoti pripisuje Vitoriji Arkilei lepog tembra i vešto rukovanje njim, kao i mogućnost da »lepo izrazi reči« videli smo da je ta vrsta izražavanja počivala na rasparčanoj smisla. Treba, znači, ovako prevesti taj tekst: ova pevačica je sposobna da ostvari lik prema stereotipu komičnog/tragičnog. Gvidotijeva analiza se zasniva na činjenici da Vitorija Arkilei može da igra i komične i tragične likove. A što se tiče pojedinosti tumačenja, videli smo na šta se svode. Gvidoti se stalno poziva na »l'affetto« gledalaca. Npredređen pojam, čija se definicija ne daje. »L'affetto« je prosto dokaz da gledalac postoji. Ako bi se puštalo u njegovu analizu, trebalo bi preći na psi-

¹ Vitorija Arkilei, *Disperazione di Fileno*, in: Emilio del Corbo, citat u A. Solerti, *Le Origini del Melodramma*, Torino, F.lli Bocca, 1905.

hološku analizu poetskog teksta. A to je nemoguće. Stoga je zanimljivo videti kako je poetski tekst pretiočen u reči. odbija se kodifikacija tumačenja, kako u odnosu na poetski tekst, tako i, odnosu na muzički tekst. Analiza jednog glasa se svodi na opšta mesta, koja ne dopuštaju bilo kakvu mogućnost razlikovanja glasova. Ovde bismo izneli pretpostavku da sredinom XVII veka podela glasovnih registara na visoke i duboke glasove ne postoji. O tome svedoči vrlo lep tekst Pjetra Valea iz 1640:

Pevanje zahteva bilo blagost u glasu bilo divnu umetnost i jedno i drugo treba koristiti s ukusom, inače se ništa drugo o tome ne bi moglo reći. Vaše gospodstvo, navešću s ponosom doba Lodovika, falseta, koga sam upoznao u svojoj mladosti. Lepo otpavana nota, kao što je on uvek pevao, to mi je najmilije: to je bolje od svih izvijanja ovih modernih. Kažem da je Lodoviko pevao sa sigurnim ukusom, onim prijatnim falsetom, bez svih tih tananosti veštine, ne služeći se ni u jednom delu ukrasavanjima ili izvijanjima; ali je imao dobro postavljen glas i vrlo prijatan način da završi svoje duge tonove, koji su oduševljavali samom blagošću njegovog tenora.

Ovaj tekst govori o falsetu Lodovika (da podsetimo da je verovatno reč o prirodnom falsetisti iz španske škole, a ne o onom što mi danas nazivamo »glas iz falseta«, to jest pevanje iz gornjeg registra glasa). Jedini je sud da on peva »con giudizio«, sa sigurnim ukusom. Osim toga postoje samo varijacije na temu »equisitezza, dolcissimo, voce grazia, piacevano«, koje ništa ne doprinose objašnjenju umetnosti pevanja i njegovog glasa falsetiste. Da pređemo na analizu jednog tenora.

Ma kako bilo, u istom času, ili malo kasnije, blistao je takođe tenor Đuzepino, koji je, mada po-

¹ J. P. Della Valle: *Della Musica dell'età nostra*, navedeno u A. Solerti op. cit., str. 161.

znajući sopstveni dar i sposobnosti i način da ih koristi, ipak sve radio naopako. Đuzepinov glas nije bio od prirode dobar, ali je proizvodio izvanredan utisak, mada nije poznavao vokalnu tehniku; pevao je s mnogo ukusa, prepuštao se pevanju, znajući veštinu izvijanja u prste, kao da mu je druga priroda. Nije bilo u njega dugotrajne note bez trilera, čitav njegov način bio je u ukrasima. Ali kad ih je u pevanje unosio, činio je to prostački, jer je često varijacije izvodio bez reda i veze, te se nikad nije znalo da li njegovo pevanje izražava radost ili tugu, jer je sve pevao s istim naglašavanjem, ili tačnije u svakoj prilici je pevao s istim poletom, zbog brzine s kojom je dodavao note, rekao bih i ne znajući kakve¹.

Vidimo da Gvidoti suprotstavlja dobro postavljenom glasu Lodovika verovatno neprijatan tembr i prirodno treperenje (vibrato) Đuzepinovog glasa. Ta dva aspekta glasa obuhvata isti sud: ono čavento »con giudizio«. Drugi rečima: zvuči izerski visine Lodovika i visokog muškog glasa Đuzepina ne pravi se nikakva razlika u rodu, svojstvena tim suprotnim glasovima, koja bi zahtevala dve posebne analize, a nema ni razlike u muzičkoj prirodi, jedina je razlika u tehnikama. Da pogledamo još jedan odlomak gde se teoretičar oduševljeno zaleće u nedefinisanje:

Sećam se mladog Luke, falseta, velikog pevača koloratura i varijacija, koji je pevao vrlo visoko, pa Oracijeta, odličnog falsetiste i tenora, Otaviučija i Verovija, slavni tenora, sva su trojica pevala u mom delu Carro. Kako bilo da bilo, svi su oni majstorski izvodili trilere, koloratura, uz dobro postavljen glas. Ali svi su se, onaj dugi vreme, pevanje piano i forte, nisu znali da jednu notu postepeno pojačavaju i da je vešto utišavaju, nisu znali za izražajnost ni kako da s ukusom istaknu

¹ Della Valle, op. cit., navedeno u A. Solerti, op. cit., 6.

sadržanu i reći, nisu znali da glasu daju veseo ili tužan prizvuk, da ga ispune plamenom strasti i oboje sumišću, a sve ono što uznosi do vrha današnje pevače. U ono doba se nije ni mislilo tim pojedinostima ni u Rimu (bar pretpostavljam) ni u krilu dobre firentinske škole, koja je do toga došla na podsticaj Emilija de Kavalijerija, koji je prvi ostvario uspeo pokušaj tog stila u *Rappresentazione* u Oratoriju Nove crkve, kome sam u mladosti prisustvovao. Od tada je taj lep način uveden kod nas, ali s još više tananosti no ranije. Sad se mogu čuti Nicolini, Bijanki, Giovanini, Lorenconi, Mariji i toliko drugi ravni onima iz prošlih vremena, čak ih i prevazilaze po ukusu, kako pevaju solo ili zajedno. U naše vreme taj vid, siguran ukus, koji je vrhunac umetnosti, doveden je do savršenstva.

Evo, dakle s brda s dola, falsetista i tenorā, a nigde se ne kaže da li su oni prvi deca ili odrasli. Analiza se nekako panično zamenjuje semantizacijom: *«che andava alto alle stelle»* uzdizao se visoko do zvezda), prostom metaforom koja podvlači izuzetno visok registar falseta, a na istoj razini nalazimo i na tehnička obeležja (*piano/forte, crescendo, sforzando*) i na poetska obeležja (*espressione degli affetti, secondo le parole e i sensi*). Čitav taj amalgam dostiže vrhunac svojom izrazitostima u *ma m'innanzi più giudizio, adoperare il giudizio nell'arte*. Drugim rečima, Della Valle, u svom nastojanju da predstavi najveštije pevače svog vremena, zadovoljava se ponavljanjem istih tehničkih kategorija za svakog od njih, ne napuštajući potpuno tehnički analizni žrtvuje registar, obim glasa. Instrumentalizaciji glasa je instrument u službi tehnike. A to teorijsko pomeranje prikriva neodređenim pojmom *giudizio*. A potom analizira soprane, muške i ženske.

¹ P. Della Valle *Della musica dell'età nostra*, navedeno u A. Solerti op. cit., str. 162/3.

Ostavimo sad druge glasove da bismo prešli na soprane, alem-kamen pevane muzike. Neka Vaše gospodstvo izvoli uporediti falsetista onog doba s prirodnim sopranima kastrata, kojih je danas mnoštvo. Ko je ikad pevao kao Gvidobaldo, vilez Loreto, Gregorio, Andeluco ili Mark-Antonio i toliko još drugih koje bih mogao da navedem? Nekad se mogao naći dobar sopran samo u dece, ali ti dečaci, čim bi počeli da stiću neka umetnička znanja, već su gubili glas. A ako bi ga sačuvali, pošto im godine nisu dozvoljavale da zrelo rasuđuju, pevali su prostački i grubo, kao automati. Kad sam ih slušao razdraživali su mi živce do krajnje granice. Današnji soprani, pevači od ukusa, zreli, osecajni i s poznavanjem divne umetnosti pevanja, daju svoje partije s ljupkošću i merom i očaravaju zavodljivošću i elegancijom. Znaju kako da uobličie strasti koje vam diraju dušu. U takve soprane, koji su ljudi od ukusa, od ljudi iz prošlosti mogu se ubrojiti samo očevi Soto i, kasnije, Dirolamo. (...) Pored kastrata, gde su bili soprani lepšeg pola, pevajući kakve se u naše doba ističu? Đulija, «Lulia», kako su uobičajili da je nazivaju, koju sam upoznao u doba njene slave, žena izuzetne lepote, koja je pevala arije i vilanele uz pratnju čembala. (...) Ko je, kao ja, video gospođu Adrijanu, majku Katarine i Leonore, u doba njene mladosti, kad je bila priznata lepotica, na jedrilici u podnožju Pauzilipa, sa zlatnom harfom u ruci? Ipak se mora priznati da se u naše vreme uvek na našim obalama nađe isto iako vrednih i lepih sirena. (...)'

Ovaj je tekst jasan: prvo, autor čak i ne postavlja pitanje razlikovanja ova dva tipa soprana: kastratskog i ženskog. Drugo, njegova se analiza potpuno rasplinjava, kao da je sve snage već prethodno ubacio u borbu: međutim, problem se zadržuje potrebnom

¹ P. Della Valle *Della musica dell'età nostra*, navedeno u A. Solerti op. cit., str. 163-164, 165.

razlikovanja muškog soprana, Mark-Antonija, od ženskog soprana, Leonore, a autor se odriče bilo kakvog muzikološkog pakovanja zamenjujući ga verbalnim odrednicama: *la prima l'ha la prima voce*.¹ Iz zvučanje paradigmi od *«grandezza»* ka *gusto, grazia, esquisite, garbon, arte, buona voce, e druge strane* nam, u nedostatku dokaza, autor prikazuje Adrijanu u koncertu slične vrste, gdje se jasno čuje pjesnik. Tako vidimo da se sredinom XVI. veka održa kodifikacija običaja glasa, kodifikacija dramskih akova i kodifikacija razlika među pevacima. Pribegava se gledaškom izlaganju zasnovanom na izjednačavanju i utapanju u *«ukus»*, pojam bez određenja. Istovremeno, glas se počinje javljati kao jedan od mogućnosti ukrašavanja. Ova idealistička instrumentalizacija glasa nalazi dodatni dokaz u samom postavljanju teorije analiza pjevanja idejavek uporedo s instrumentalnim analizom, katere je ostalo neprihvaćeno. Tako je u XXXVII poglavlju dela *Trattato* Donija, tako i u odeljcima 2 i 3 dela *Discorsi*² Đustaninija Vinčenca, koji ne može da govori o glasu bez pozivanja na instrumentaciju, takav je početak Boninijevo delo *Discorsi*.

Filareto. Ko je pronašao ovaj stil rečitativa, moderan i nov, ko su bili čuveni pevači i instrumentalisti koji su ga potvrdili? Severo: Odgovori su različiti zavisno od ljudi i njihovih sklonosti, ali pošto ja umem da budem objektivan, to ću ti reći svoje mišljenje. Prvo, kažu da je prvi stvaralac bio Đulio Kačini, zvani Ramljanin, pošto je prvi partiju za solo glas i orkestar pevao u novom stilu³.

Dvostruku harfu, pronađenu u naše vreme u Napulju i Rimu, napravio je mladi Batista del Violino. (...) A sad je sviranje Oracija Mihija na toj harfi skoro čudesno majstorstvo, samo on zna da

¹ G. Vincenzo, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*, navedeno u A. Solerti, op. cit., str. 124.

² S. Bonini, *Discorsi sopra la Musica*, nav. u A. Solerti, op. cit., str. 129/130.

na sebi svojstven način utiša zvuk žica. Da to ne čini, zvuk bi se oteo u kakofoniju i disonancu, osim toga, njegov je i vrlo težak triler, o kome bih da govorim. Deronimo Freskobaldi iz Ferare je čuven po svojoj veštini i majstorstvu sviranja na orguljama i čembalu.⁴

Ukratko, instrumentalizacija i ornamentika su nerazdvojne ne samo s očiglednih muzičkih razloga nego i vrstakrta, su kopjanje i instrumenata (matematike) već prvenstveno što u to doba autori nisu u stanju da govore suvislo o glasu sem kao instrumentu. Ovde je veza s kartezijanskim teorijama savršena. Svoje rečeno, glas je značajan samo u ornamentiranju, čija ideologija vodi obaranju svake analize koja bi se zasnivala na razlikama u registru, polu, boji glasa. Kodifikacija se izbegava po svaku cenu, zamenjuje se idealizovanom instrumentacijom glasa (metafora glasa koji se uspinje do nebeskih visina).

Mada je kodifikacija izbegnuta, genealoška analiza arije ipak otvara drugi problem, to jest odbacivanje dihotomije jezik — pevanje. Ukoliko je operaska arija značajna samo s gledišta mehanicističkog materijalizma, koji malo ceni reč i bilo kakvo tumačenje smisla — koji, dakle, estetiku svodi na čisto podražavanje instrumenta, isključujući sve pritajene probleme — onda arija postavlja drugo pitanje: šta je smisao? A potom: može li se verovati u prirodnost jezika? Da li je jezik nem, osuđen da čuti pod kulturnim diktatom? Kakva je to politika koja se oslanja na pevanje da bi se iskazala? Makijavelistička tematika prikazivanja moći ovde nalazi odgovor: prebaciti smisao na stranu opere, arušiti smisao jezika. Svečana parada *Komičnog baleta* zasnivala je epistemološku paradu izražavanja: nema izbora između pohtike i jezika opere. Prirodni jezik se ne može znači.

⁴ G. Vincenzo, *Discorsi*, .

III — NEMA REC

Dolazi do razvoja parateorijskog izlaganja, koje iznenađuje između nemogućnosti te sposobnosti i čudnosu jezik/pevanje i dvostruke potrebe da očuva vezu i s antičkom prirodnošću i s kulturom katoličanstva. Probní kamen je ovde lepa rasprava Đustaninija Vinčenca *Discorso sopra la musica*, objavljena 1628. u Kneževini Luke. Trideset četiri godine posle Perijeve *Dafne*, koja se smatra prvom dovršenom operom van bilo kakvog drugog uticaja, ovo delo daje sljuč nazovinučne ideologije iza koje se zaklanjaju teoretičari. Vrlo je zanimljivo videti, kako se oni snalaze da bi pomirili teoriju božanski prirodne umetnosti antičke »opere« s teškoćama italijanske opere. Razmišljanje teoretičara sledi ovu nat. pošto opera treba da je usmerena ka tehničkom efektu, koji predstavlja »cantado« kao sublimaciju »parlanda«, i to delovanje treba da ostavi utisak prirodnosti (inače bi trebalo objasniti prelazak s jezika na pevanje, obelodaniti logičke mehanizme koji bi pokazali da je pevanje izveštačen vid jezika), teoretičar polazi od razdvajanja tehnike i ljupkosti (*eccellenza — grazia*).

U zanimanjima u kojima se traži duhovitost i mudrost, *natura naturans* i *natura naturata*, kako se to obično kaže, ako je samo jedan vid usmeren na to da čoveku oduzme mogućnost uobraženosti i preteranog samouverenja — jer shvata da nije u stanju da stvara i nemoćan je bez pomoći i naklonosti boga, što zna i iz iskustva — uprkos svem trudu i dosetljivosti u iznalaženju novog, koje zahteva svako zanimanje, umetnik će ostati nepoznat i lišen slave i ugleda ako ne posveti pažnju ljupkosti, koja je božji blagoslov ne samo u stvarima i umetnosti, nego i u jeziku, savršeno i u potpunosti. Vidimo i u lepe i vrlo doterane ali ljupkosti i čene žene, dok je neka druga ružna ali je očišćenje ljudskosti i lepote savršeno i u potpunosti. U ovom slučaju, i u jeziku, po poverenju i brzo se stavlja

noj, ali bez elegancije. Neki čestit čovek će govoriti mudro i s mnogo znanja, neki drugi, će pak znati malo, ali će to reći s ljupkošću.⁴

Dragim rečima, pisac podvlači dahotemiju prirode koja stvara — stvorena priroda i time obuhvata suprotnost između tehnike i ukusa. Merilo razlike je taj koji nekima daje »grazia«, ljupkost, milosnost, »fragranza« ne. Time pisac prezima shvatanje da su ljudi antičkog doba imali urođen dar za lepo pevanje. Mora se priznati da u XVII veku to više ne ide samo od sebe. Đustaninij Vinčenco uvodi iznenada pojam boga koji bi samo darivao ukus. Treba primetiti da autor ne sme da tog čudnog boga neposredno pridruži pevanju, te svoj tekst izgrađuje na poređenjima s jahanjem i govorničkom veštinom. Bog ovde služi kao izgovor, kao alibi za pokušaj definicije lepog glasa. Da nastavimo njegovu analizu.

Jedan slikar može da bude prost, a drugi stručnjak za izradu portreta, kao i vajar u stvaranju dela, i mogao bih tako da nastavim još dugo o onome što se odnosi na sva umetnička ostvarenja, posebno ona koja dosežu uzvišenost. Ali pošto to svi znaju, zadovoljću se ovim primerima i završicu svoje poređenje rečima da se u muzici, vokalnoj i instrumentalnoj, može dati ista srazmera ljupkosti (...). Istina je da je čar u pevanju delimično data prirodom, a ne dolazi od veštine, sem u učenju, kao što sam rekao, dopadljivog načina. U tom smislu bi se moglo reći zašto je ponekad neki pevač prijatan jednom a dosadan drugom, dok će nekog drugog, bezbojnog, voleti oni koji ne bi trebalo da ga cene. Isto to bi se moglo reći i u drugim oblastima, naročito u stvarima arca u Africi i Španiji, gde nema tako ružne žene da ne bi mogla da nađe nekog muškarca.

⁴ G. Vincenzo, *Discorso sopra la musica*, navedeno u A. Federil, *op. cit.*, str. 114/5.

I eto, iznenada, razmišljanje skreće u stranu. Pisac dolazi do izjave (izražuci se opasnosti da stvori boga »sa skraćenu radnim vremenom«) da je dar pevanja vrhunac tehnike. Ukratko tematika »sopra la regole«, »scientificamente« postaje nekakva propedeutika iz »grazia«. Pisac prikriveno prebacuje protivrečnost u kategoriju jedne od suprotnosti. Istu govoreći problem koji je pred njim nema rešenja, on treba da istovremeno dokaže i da je pevanje dar prirode i da je plod tehnike (dakle kulture). Protivrečnost rešava sofizmom (od tog časa teoretičar pribegava drukčijem postupku dokazivanja. Pošto nije mogao da otkrije logički proces u fenomenu opere on pokušava da objasni njegovu prirodu pribegavajući opet genealogiji, semantološkom, diskurzivnom prikazivanju fenomena »pevanje«. Od samog početka zjednačava »canto« i »suono«, što je već pristup zasnovan na srodnosti operne arije s ostalim muzičkim pojavama:

Pevanje i muzika su zaista podobni da podstaknu u duši (...) različite strasti i različite namere, naročito kad je u pitanju rat jer se u ratu obično koriste trube, doboši i drugi glasni zvuci. Osim toga, i konj, se pri tom uznemire, što doprinosi njihovoj želji da krenu u boj, (...) Zna se da pevanje uz pice budi sve veću želju za pice, tako je u Nemačkoj, u Italiji, gde se u tom cilju peva »berlingino«. Našio sam se u Firenci, u masi, od preko sto ljudi, koja su, vraćajući se umorni iz lova, da bi savladali umor, pevali potpuno besmislene pesme. Na istu se pojavu nailazi kod nosača i mornara, koji svoj rad prate zajedničkom pesmom u jedan glas da bi im napor bio lakši, (...) Mnogo je propovednika koji, da bi pokrenuli glupu i neuku gomilu, više koriste pesmu nego apstraktne ideje, naročito u propovedi na Veliki petak. Tako se zaista može reći da u delovanju muzike, pored veštine, i priroda ima velikog udela, kao što se može videti u nerazumnom ponašanju životinja, naročito ptica

(...) što je utvrđeno ponovljenim opitima, naročito sa slavujima i papagajima; dakle, muzika snažno deluje ne samo na ljude već i na životinje lišene razuma.

Dobili smo i objašnjenje znakova koji nam ukazuju na prirodnost pesme: rat, lov, ribolov. Ovaj prvi niz se zadržava u opštoj oblasti bez izdvajanja pevača od slušaoca, reč je o pevanju pri kome je pevač istovremeno i slušalac. Ukratko, to je stanje kad su izražavanja i prijem isto. Ali autor brzo ide korak dalje: propovednici se najradije služe pesmom da bi dirnuli narod — koji slabo poznaje Sveto pismo. Jedan stepen se otišlo dalje: ovde smo već u situaciji predstave, sopran pred publikom. Osećanje izaziva tada pesma. Dostojan, Vincenzo ne bira slučajno primer propovedi da bi razvio svoju analizu. Da bi neuk narod naveo da pristom i nehotice dodirne prirodnost vere, pribegava se iracionalnom fenomenu, koji je plod tehnike. Drugim rečima, pevanje je *mehanizam iracionalnosti*. Postiže se tehnikom (pozivanje na slavu), podražava osećanje koje bi se moglo racionalno predstaviti (iracionalnost je u ovom fenomenu mimetička), ali kako je cilj da se uzbude veru, koji nisu spremni na to spremni (narod koji ne poznaje Sveto pismo je metafora za slušaoce opere koji u ariji ne nalaze ono osećanje koje arija izlaže), treba pronaći tom iracionalnom sistem i izazivanja nepoznatog poznatim. Kad to uspe, kad je slušalac dirnut, onda se to naziva *grazia*. Da bi se ovaj deo izlaganja objasnio, mora se naći jamac, a to je bog. To su autori rovi argumenti. Očevdno je da ovaj tekst, koji izlazi do aristotelovskog rečnika (natura naturans, natura naturata, natura naturante) istovremeno odstupa i od učenja crkve i od novih psiholoških teorija. Dekart, dokazujući da »ono što je

¹ G. Vincenzo, op. cit., navedeno u A. Solerti, op. cit., str. 9, 120.

u njoj (duši) strast obično je u njemu (telo, radnja). Izjednačavajući zvuk (pevanje) s delovanjem na telo. Ovakva je bez ikakve nlike nastupak osećanja. Ideologija opere ovde biigredno odst pa jer pokušava da se bavi genealogijom umesto da se okrene naučnom i logičkom izlaganju odnosa između jezika i pesme. Kod Dekarta je problem što on u svom sistemu radnja/strast ne razlikuje jezik od pevanja. Ali bar rešava problem dihotomije tehnika — ukus. Samo autor ne priznaje poraz. Pošto, na svoj način, ne rešava već odbacuje pitanje autor nastavlja svoje dokazivanje prirodnosti pevanja, prelazeći, po običaju, preko tih i sličnih stvari.

Ako bismo ovo istraživanje dalje razvijali, gde je onda razlog podobnosti muzike da uzbudi srecu podstičući ih na ljubavnu strast, naročito kad su u pitanju žene, navikle da slušaju serenade koje im se namenjuju? Ali ovo pitanje spada pre u astrologiju nego u teologiju. Ali ako se ne bojiš da je pravo je da teolozi objasne povod uzbuđenju koje muzika izaziva u dušama, navodeći ih na pobožnost i ushićenje za vreme službi božjih (...) u prilici kad starešina kapele ili monaškog reda čine lep glas te propoveda i peva litanije s ocharavajućom zvučnošću i veštinom?

U ovom tekstu Dusanini Vincenzo podvlači korišćenje pesme (arije) u religiji. Pada u oči da analiza povezuje i žensivenost i religiju; teoretičar postavlja isto pitanje zašto pevanje uzbuđuje »particolarmente« žene i vernike? Na to on ne odgovara, ostavljajući teolozima, astrolozima i filozofima da odgovore. Rečju, autor nazire vezu, ali se zadovoljava prostom asocijacijom. Šakva se postavka može objasniti ako se pozove na činjenicu da glavninu pevača u Italiji čine crkveni pevači. Pietro dela Vale tim povodom kaže:

Gde ostavih sestre kaluderice, koje je trebalo iz
učtivosti prve da navedem? Verovija iz Svetog Du-
ha, koja je dugo godina zadivljavala svet (...). Ona
kaluderica iz Santa Lučije u Siliceu, čuvena po svo-
joj slavi, a pre toga sestre iz San Silvestra ili iz
Monte Manjanapolija, pa u naše vreme kaluderice
Santa Klare, koje odlazimo da slušamo i da im se

Tvrđenje autora dela *Discorso* u stvari znači da između serenade lepotici i serenade bogu nema razlike. Ali u ovom drugom slučaju postoji, međijum — publika, jer sveti pevač ne peva za vernike već za Boga. Paralela žena — vernici kao da je pomalo

Merilo je, u svakom slučaju, da muzika iz-
a "muover glanimi all'amore". Tako se
pojavljuje ideja da prirodnost pevanja leži u pod-
stavljanju ljubavi. Ne-avarsena genealogija prired
od ovog i ostalih pojmova, poeme. Na to
ćemo se vratiti u II glavi. Za sad pratimo nit Đusta-
a Vincen a

U pokrajini Puj i u Napuljskoj kraljevini, kad nekog ujede tarantula i dobije žestoke bolove u trbuhu, onda je treba preskočiti igrajući se krećući uz zvuke pesme i muzike, ako želi da ublaži bolove i da ih se oslobodi. A što je još čudnije, bolesnici treba da slušaju muziku i melodije posebno italijanske. Pevanje koje se zove "cantone" i "canzone" pesmama daje bolesniku priliku možda ne da se potpuno izleći, ali bar da ublaži bolove na način koji ima više pristalica od onih pravih medicinskih načina (...). Ostaje još da se pronade razlog zašto se smatra da u ribolovu, u hvatanju sabljarki, koje je više lov nego ribolov, treba pevati na grčkom (...) kao i zašto pevanje smanjuje umor i dosađu na letnjim vrućinama kod onih koji rade i kose. Jer izgleda da se više žedni što se više

¹ *Rasprava o strastima*, 1, 2, novo izdanje, sv. 11

² G. Vincenzo, *op. cit.*, e A. Solerti, *op. cit.*, str. 118/119.

¹ P. Della Valle, *op. cit.*, navedeno u A. Solerti, *op. cit.*, str. 166.

peva. Misli se isto tako da pesma i muzika pomažu u uzgajanju svilene bube; koji je povod pevanju dece kad, hodajući kroz noć, pevaju da bi odagnala strah, ali ostavimo sve to filozofima i lekarima, koji se u to bolje razumeju od mene¹.

Sad se s religije prelazi na medicinu. Pošto je ukazao na vezu s bogom, pisac se trudi da razotkrije blagotvorne učinke uticaja pesme i zvuka (ili instrumentalne muzike, da podsetimo). Ovde je zanimljivo da se pesmi pripisuju svakovrsna lekovića svojstva (crevni poremećaji, umor, glavobolja, nazeb) u ime načela koje nije objašnjeno. Pisac opet upućuje čitaoca na filozofe i »specijaliste«. Međutim, videli smo da je ovo odbijanje objašnjenja značajnije od bilo kakve teorije: ono je obeležje apsolutnog verovanja u dejstva pesme na telo. S delovanja na dušu prešlo se na delovanje na telo. Da ponovimo — Dekart bi odgovorio da je u pitanju isto nervno kretanje i da nema mesta njihovom razdvajanju. Ali ovde smo usred ideologije. Ova delovanja pesme na telo slede, u stvari, tematiku pevanja koje apsolutno poseduje telo. Genealogija pevanja se sastavlja i izbežno. Pošto je autor tako ustanovio potpun semiološki sistem poezika i kraja operiskog pevanja, zaključuje svoje razmišljanje svedočanstvom iz antičkog doba.

Tim povodom bih mogao dodati mnogobrojna i višestruka dejstva koja su stari pisci opisanog govoreli o muzici u Arkadiji o legendama o sirenama, o Amfionu, o Marsiju, Arionu, Apolonu, Muzama, Orfeju ili o pričama koje se smatraju istinitim, a u svima muzika podstiče duh slušalaca na razne i protivrečne radnje, zavisno od različitih stilova i načina, a naročito harmoničnom muzikom (...). Kao što sam već izjavio, mi u ovom vremenu ne znamo na koji način su tu publiku navodili da plaće, da se smeje, da kipi od gneva i laća se oružja (ne samo protiv neprijatelja već i u građanskim ra-

¹ G. Vincenzo, *op. cit.*, u A. Solerti, *op. cit.*, str. 116—119.

tovima) a pre svega da sluša sudije i vođe u slučaju kad se plebs otvoreno bunio (...). Isto tako se čovek može pozvati na spise antičkih pisaca kao što su Platon i Pitagora. Ovi, a i neki drugi, verovali su u neprekidnu nebesku harmoniju, sa sopstvenim kretanjem i nepromenljivom građom, koja bi bilo moguće uporediti sa zemaljskim harmonijama. Ove druge, osim toga, imaju iste razmere kao i nebeska harmonija. Izlaganje je dovedeno do tog stupnja da se ne bi mogli naći drugi razlozi koji bi objasnili konsonancu i disonancu, a samo iskustvo je dovoljno da ih osetimo, uprkos starim i modernim autorima koji pokušavaju da ih povežu s brzevima i kretanjima na nebu (...). Pored toga se znose mnogobrojna pravila srazmernosti, na kojima se zasniva kontrapunkt, kako u pogledu trajanja nota, tako i u pogledu različitih varijacija ritma i različitosti tonova drugih stvari, koje ovde ne moram da objašnjavam.

Tipično je da se ova prirodnost pesme u Grka, koja bi kao povod, sad dovodi do pripisivanja Greima i postavljanih svojstava koja nisu imali. Autor u kosmičko opravdanje gore opisanih dejstava valja da piše izmišljotinu koja ne postaje suviše Platonska svest i svodi ga na neodređenu ideologiju makrokosmos i mikrokosmos. Ukratko, on brzo sažima i fiziološka i sociološka dejstva pevanja, pripisujući ih u pesmu, ono što je sam opisao. A sve to prethodnom harmonije sfera, čija je otprilike zemaljska harmonija, i obe su saglasne zakonima brojeva, i na dopustaju da pronade poreklo muzičkog kontrapunkta, digresivnu notu (fermata), varijacije ritma i nota (što je jedno od osnovnih načela akorvanja) i promena tonaliteti. Jednom reči, treba da se vidi načinu na koji autor pripisuje starim piscima (autor antički) svoje sopstvene tvrdnje i objavljuje ih jednim vrlo humanističkim platoniz-

¹ G. Vincenzo, *op. cit.*, u A. Solerti, *op. cit.*, str. 117/8.

... koji mi dozvoljava da zaključim svoj sistem na temelima muzičkog i pevačkog ukrašavanja. Priroda je prozvana da bi objasnila ukrašenu ariju ili »belcantu«¹ kako je to ka-nije nazvao. Ta generalizacija je u stvari protiprimazivanje, jedva prikriveno, jer je ideološki. Istorija formi ga ne zanima: zato brzo zaključuje problem tvrdeći da svaki grad ima svoj način pevanja. Istorija je isto tako brzo odbačena, pošto ne ide s već pomenutim odbijanjem analize jezika.

Osim toga, iz već zapaženih razlika u načinu pevanja iskustvom se dolazi do zaključka da svaki narod, svaka oblast, pa čak i svaki grad ima vrlo različiti način pevanja — otuda i poslovice. Francuzi pevaju, Španci laju, Nemci urlaju, a Italijani plaču. Štaviše, u samoj Italiji, od mesta do mesta, stil i način arije se menjaju, kao na primer rimska arija, poznata kao jedinstvena u svojoj vrsti i vrlo lepa (...). Na Siciliji ima onoliko melodija koliko i različitih mesta: Palermo, Mesina, Katanja, Sirakuza, svaki grad ima svoj stil.¹

Ovo pitanje Jakopo Peri, jedan od osnivača opere, vrlo odavno postavlja već 1690. u *pegrinaggio* (1690) Perigiana.

Pošto smo, dakle, razmotrili činjenicu da pevanje treba da podražava dramsku poeziju (bez sumnje se ne govori i ne peva istovremeno), smatram da su stari Grci i Rimljani (koji su, po mišljenju mnogih, običavali pevati na sceni čitave tragedije) koristili harmoniju koja je, ishodeći iz govornog jezika, imala tako malo od melodije i pevanja da je usvojila neki srednji oblik. Taj nas razlog navodi na zaključak da u poeziji nije bilo mesta za jamb, koji nema ničeg emfatičnog za razliku od heksametra, ali se ipak može reći da su te pesme prevazilazile granice običnog jezika. Tako, ostavljajući po strani sve druge forme pe-

¹ G. Vincenza, *op. cit.*, navedeno u A. Solera, *op. cit.*, str. 112/1.

vanja o kojima sam dosad slušao, posvetio sam se proučavanju podražavanja u tim pesmama. I smatrao sam da je to vrsta glasa kojim su stari pevali, a nazivali su ga dijastematikom — skoro uzdržan i snazan — mogla demnočno ubrzati i time bi dobijala ritam uravnotežen između naglašenih i sporih stavova pesme, da ovi moraju imati neprekidan tok reči i da se moraju savršeno slagati s mojim govorom (kao što su u antici imali običaj u čitanju poezije i herojskih epskih stihova), približavajući se što je moguće više onom drugom govoru, govoru rasuđivanja, koji mi nazivamo neprekidnim. To su naši moderni teoretičari već usavršili u svojoj muzici, iz drugih razloga. Znam, takođe, da su u našem jeziku neke reči tako bogate prelivima da se u njima oseća harmonija i da se u bujici govora takve reči zamenjuju mnogim drugima koje su bez potrebe dok to ne dovede do nekog drugog elementa, sposobnog za kretanje i koji ima novu konsonancu. Pošto sam ispitao te načine i te naglaske, koji su uobičajeni u bolu, u radosti, i u izražavanju drugih osećanja, istvario sam odnos između neprekidnog basa i tempa ovih osećanja, manje ili više čvrst, zavisno od osećanja koje se izražava, i tako sam se držao tog odnosa, stalno između loših i tačnih razmera, dok glas koji recituje, koristeći sve note, ne dostigne ono što u običnom govoru otvara prostor novoj harmoniji (...). Ma kako bilo, i mada ne bih hteo nadmeno da tvrdim da je to način pevanja grčkih i rimskih drama, ipak mislim da je jedini koji može da se prilagodi našoj muzici i da se složi s našim jezikom.²

Autorka *Discorso* nam je samo deo oskudne autorske teorije stvoren početkom XVII veka. U ovom lepom Perijevom tekstu vidi se da muzičar vrlo strogo postavlja odnos između teksta i pesme, tvrdeći da

² J. Peri, *Dedicatoria a l'Euridice*, A. Solera, *op. cit.*, str. 45. 46. 47.

st se stari Gre i Rimljani služili jednom formalnom deklamacije bliskom govornom jeziku te su vjerojatno metrički mogli bez muke da inesu notu svoju pjeziju. Periti tvrdi s mirnom samouverenošću, da su Gre i Rimljani pitali »šta je scena je tragedije? Interes? Zbog čega je problem drugačiji? morao je da usavrši stih koji se da lako koristiti, a ta mu je versifikacija omogućila da komponira prikladnu muziku. Kratko rečeno on neprirodno preokreće odnos tekst — pevanje. Iako se stavlja pod znak je antičke umjetnosti, gdje je tekst u sebi, u svojoj prozodiji, nosio pevanje, on — eto — priznaje da stvara tekst prema muzici. I tako može da znesu misao da ne može zaista reći da je njegova opera dvojnuk (*non ordire affirmare questo essere il canto nelle greche e nelle romane favole* = tekst — usatol) bar je pod iste namere per accomodarsi alla nostra favella = tekst). Što je odstupanje od citavog izlaganja u onom delu koji jasno pokazuje da je prvenstveni cilj napisati tekst prilagođen muzici, a ne obrnuto. Postavlja se sad krupan problem razlučivanja u pevanju, u njegovoj hipostazi — ariji, onoga što je prirodno (trečja, onoga što bi bilo antički spoj teksta i pevanja) od onoga što nije, to jest ono što bi težilo da opravda pevanje kome nije potreban smisao i čija bi sva snaga bila u ukrasima. U krajnjoj analizi treba razlučiti kako se ukrašavanje i sva njegova tehnika ispisuju preko tog čisto muzičkog teksta koji izaziva reakcije gledalaca. To klupko je Dustanini Vincenco težio da razmrsi dokazujući da je ukrašavanju smisao prirodan.

Pošto ništa nije samo prirodno i pošto se priroda da smisliti XVII vek može jednostavno da upriliči tu estetiku poslušnosti, nepodzemnosti smisla, instituciji države. Lagano se razvija teorija »plemenitosti« operi: zamisljena kao ideologija očuvanja, opera može da bude prihvaćena u redove plemenitih. Pevati ne znači nisko pasti. Ali iza tog monopa monarhijske moći nad operskom arjom krije

ona zgleđ srodan element prerušavanje. Mislio se da je operski žanr, zahvaljujući prostoru i jezikalno prozračan, jednoglasan i sintetičan. Međutim, javlja se ključ vrta — nečega naslućujućeg, nestajućeg. Jednom reči nečeg što se ne uključuje prerušavanja.

IV — JAVNO TELO

1 — Mecenat

Brz proces vodi od mecenata do državne opere. U francuskoj to vodi spustivši Mazarin sa bratom Barberinim. Može se reći da je institucionalizacija pevanje drame pod Lujem XIV potomak rimskog mecenata. U stvari, prvo je u Veneciji plemstvo uobličilo dogadjaji pozorišta San Kasciano je obnovljen i zahvaljujući porodic Tron pozorište San Donvane i Paolo, opremljeno poslednjim izumima tehnike, prvo Borgezi a potom Barberini otvaraju za javni život. Kvatro Konatane, s četiri hiljade mesta, obnovili su Bernini i Dutti iz Ferare, te ona staje pod znak mecenatstva. Dakle, posle razdoblja kome je bila dvorska predstava prilikom vladarskih venčanja(još 1630. Monteverdijeva *Oteta Proserpina* i Sapjevom dekoracij mecene pevanu dramu *Il pastor fido*) pričinilo da se ja pozorišta ustupilo u zakup plemstvu. Međutim, da se ja pozorišta ustupilo u zakup plemstvu bilo da se ja pozorišta ustupilo u zakup plemstvu bilo da se ja pozorišta ustupilo u zakup plemstvu bilo da se ja pozorišta ustupilo u zakup plemstvu. Može se reći da je monarhijsko podržavanje opere plod ukrštanja kraljevske Antoinja Barberinija nekako Urbana VIII. Jednog sekretara monarhijskog zakrpa. U predudim El com. Narodna koncepcija Venecije zasnivala se na politici jevtinih ulaznica, na trostrukoj operskoj sezoni (26. decembar — 30. mart, drugi dan Uskrsa — 15. juni, i 15. septembar — 30. oktobar) na nadzoru nad pozorištima, polika re. U više godišnje provere uslova bezbednosti dvorane,

politijski održavanje reda, održavanje vrline predava i kazni Veta deseterce Barberinija koncepta se odnosi na savršenje i korekciju predstave kao to smo videli. Da nam to pokaže samo Otavijana Kastelija upućeno Mazarenu 11. januara 1642. povodom pažnje s kojom je kardinal Antonio lično učestvovao u dovršavanju dela Palazzo d'Atlante Luidija Rosija.

Gospodin kardinal Antonio provodi po čitav dan rukovodeći radovima na komediji, uz neviđene i nekorisne troškove — dosad je utrošeno na čitav za modele preko osam stotina škuda — tako da je čitav dvor zadivljen, a njegova eminencija u toliko zaokupljena tim poslom da više puta propušta da ode papi. Već se zna da je, kažu, dugo i suza dostojna.

Ukratko, s jedne strane je bezličnost državne uprave, a njoj nasuprot aktivan i lični mecenat Barberinija i Đovanija Grimanija, strica braće Girolamo-Kalerdi. Francusko kraljevstvo spaja ove dve politike u vreme kad Italija već ima, naročito u Veneciji — gradu demokratskijem od Rima i Firence — vrlo veliki broj pozorišta koja dobijaju pojedinačno.

Pozorište San Kasijano otvoreno je 1637. predstavljanjem *Andromeda* od Ferarija, muzika Rumijana Menelija. Pozorište San Đovanni e Paolo otvoreno je 1639, a iste godine i pozorište San Moize, koje je otvoreno Monteverdijevom *Arijadnom*. A 1641. otvoreno je Teatro Novissimo; 1649. Teatro Santi Apostoli, 1657. San Apolina e 1661. San Salvatore, 1670. Teatro di Saloni, 1667. San Angelo; 1678. San Đovanni Krizostomo; 1679. Teatro di Kanal Redo, a sledeće godine i pozorišta Altijeri, ale Catere, San Marina, San Fantin i druga.¹

¹ Spoljni poslovi, Rim, 82, fol. 56 nav. u H. Prunier op. cit., na italijanskom u originalu, prim. prev.

² V. Galvani *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII* izdavač Herold.

Uzrok je u sticaju događaja: dolazak Mazarena, velikog ljubitelja opere, i Barberinija, donosi u italijansku italijansku modu Monarchija, posećivanje i posrtašava Mazarenski mecenat protivljenja, ali u vid potpunog podržavanja i pevanja i dvorana. Tim povodom treba zabeležiti i jedan razvojni događaj. U početku nova moda, koju je doveo Mazaren, izaziva dosadu, još je samo jedna od mnogih moda.

Vidimo stoga tada — pise gospodine Motvil — samo lepe strane ministrove ljubaznosti. Da bi zabavio kraljicu i sav dvor, naručio je mašine po italijanskoj modi i doveo je glumce koji su pevali i koje je kraljica uz muziku na poklade te godine (16. februar 1646) kraljica je dala jednu od tih komedija s muzikom u maloj dvorani. Pa e-Rodajala, bili su tu samo kralj, kraljica, kardinal i najbliži dvorjani, jer je glavina dvorskih ljudi bila kod Gospodina, koji je davao večeru za vojvodu od Angijena. Bilo nas je jedva dvadesetak-tridesetak na tom mestu i mislili smo da ćemo umreti od dosade i hladnoće. Zabave ove vrste zahtevaju mnogo sveta, usamljenost nije u skladu s pozorištem.¹

Na dan 11. februara Gospoda je u prisustvu gospodara vojvode Orleanskog priredila bal u Luksemburškom dvorcu u čast Gospodice, vojvode i vojvotkinje od Angijena, princeze Luize, njene kćeri, i nekih drugih prinčeva, plemića i dama s dvora.²

A potom dolazi vreme kad opera postaje središte dvorskih zabava.

Može se proceniti osoba kao što je moja sestra i operi, to bi bila velika uvreda za moj položaj i više bih volela da Krizotin bude luda celog svog veka, ali da to bude kako joj priče. — Kralj je na-

¹ *Mémoires*, Izd. Riaux, I, 263.

² *La Gazette*, godina 1646, str. 124.

redio, gospodo, može se biti u Operi a da se ne nanese šteta plemićkom ugledu. Najveći plemići, kraljevstva mogu u operi da igraju uz opšte odobravanje. — Posle ovoga nemam šta da kažem: moja je savest mirna.¹

U Kraljevskom baletu, ubačenom između činova *Herkula ljubavnika*, prikazanom 1682, Sent-Erjan se pojavio uz samog kralja kao simbol francuske kraljevske kuće u ulozu »Hrabrosti, nezavisnosti od francuskog dvora« (oko njih će biti »Austrijska kuća« — kraljica »Brak«). Gospodin »Ljubav« — gospodin vojvoda, »Carske porodice« će igrati najuglednije dame na dvoru. Među profesionalcima će se pojaviti još i vitez Turben (»San«), markiz od Resana (jedan »Kip«), grof od Marsana, baron Žantij (»Zefir«) gospodin Bontan (jedan »Kapetan«), vojvoda od Giza (»Jupiter«).²

Najzad vidimo kako država uzima operu u svoje ruke na korist svih gledalaca.

Pošto su rečene opere i predstave muzička dela sasvim različita od recitovanih komedija i posto ih ovim aktom uzdižemo na višinu akademija u Italiji, gde plemići pevaju ne gubeći od svog dostojanstva, naša je volja i želja da svi plemići, dame i druge osobe mogu da pevaju u pomenutoj operi, a da time ne povrede dostojanstvo svoje plemićke titule na svoje privilegije, pozicije, prava i nepovredivost (...).³

Tekst je važan jer uvodi novu ustanovu u okvir monarhije: pevati ne znači ogrešiti se o dostojanstvo. Time kralj prihvata operu potpunije no što će to učiniti prosta privilegija data Liliju 1672, koja predstavlja samo drugu fazu. Privilegija da se daje

¹ Saint Evremont, *Les Opéras Oeuvres* s. 1 1753

² Marceus Benoît, *Versailles et ses danses* s. du roi, str. 43

³ Edikt 28. juna 1689, nav. u M. Benoît, *Musiques de Cour* str. 25

opera, u rukama Muzičke akademije, što je potpuna... a ustanovljava savršen monopol.

Opera i Komedija su potčinjene kralju i on im svoju volju daje na znanje jednostavnim naredbama, koje se ne beleže ni u Parlamentu ni na bilo kom drugom mestu (...).¹

U stvari, kralj odlučuje o izboru dela i izvođača, njegovo je isključivo pravo na izvođenje tokom prvog meseca, on obrazuje trupu od muzičara i pevača iz Komore ili Kabineta (italijanska muzika). Predstave se daju u jednom od kraljevskih dvoraca, a potom za publiku u Kraljevskoj akademiji u Parizu. Dvostruka dužnost nadintendanta Komore i upravnika Akademije u ličnosti istog čoveka učvršćuje državnu građevinu. Zna se, uostalom, da je zamisao Akademije potekla od Granujea de Sabli-Intendanta muzike vojvode Orleanskog, Pjeta Perena, libretiste, i Anrija Gišara, intendanta vojvodinih zgrada. Ali uzalud će orleanska kuća tražiti privilegiju. Opera, s administracijom, spada u kraljevsku nadležnost.

2 — Pojac

Politika operskih trupa u Italiji — koja je sredinom XVII veka dovela do iščezavanja pokrajinskih i izmedu škola rimske, firentinske, venecijanske i napolitanske — može se uporediti s politikom monarhijskog nacionalnog izjednačavanja »pojaca« i instrumentalista. U prvom razdoblju, koje je s Anrijem IV i njegovom strasnom ljubavlju i Libera Anrieta, francuska koristi trupe koje su stigle iz Evrope. Feder. France ka Anoreinija, plemića iz Pistoje, priprema francusku publiku za uvođenje rimske opere s mašinerijom. Došli su prvi put u leto 1613, vratili se opet krajem 1620, i ostali

¹ Navedeno u M. Benoît, *Versailles... Roi*, str. 73.

do 1622, pod zaštitom Luja XIII i Marije Mediči. Kraljica majka piše velikom vojvodi Toskane:

Rodaće, pošto me je Arlexin izabrao za kumu, moram da se postaram i za njega i za njegovu decu.

Moze se reći da prvu trupu operskih pevača obrazuju Fedeli Virdine Ramponi, zvana Florinda i Izabela. O njihovom uticaju svedoce ov tekstovi.

Velika nebeska arena kao da je svojom pesmom donosila zefire koji čarljaju muzikom (...). Zlobu bi zemaljsku rasterali zefiri daha ovog nebeskog cveta, Izabele.¹

Delo je posvećeno vojvodi od Nemura.

Video sam da ste otvoreni prema hvalama daha sinjore Izabele, čije se komedije mogu smatrati, gospodine, onakvim kako ste ih ocenili, gospodine (kao) zadovoljstvo slično gozbi pčela, u kojoj nema ni mrlja, ni prljavštine, ni gorčine (...).²

Oni će 1617. doneti u Francusku prvu operu, *Madalenu*.

Iz smeše različitih žanrova, tragedije, komedije, tragikomedije, religiozne drame, malo po malo izranja nova forma, koja se naziva melodramom to je moderna opera. *Madalena* obeležava već prvi stupanj ovog preobrazaja jer je van svake sumnje da se najveći deo ovog dela nije recitovao već pevao.³

Ova italijanska politika pozivanja nastavlja se do 16. jula 1666. U međuvremenu Mazaren i Luči

¹ Mémoires, 4729 f-o 298, navedeno u H. Prunières, op. cit.

² *Parti d'Appel. H. de Tancberg, n. 10, str. 15* Izabela Andreini Milana, 1606, str. 25. La première audition eut lieu aux quatre dévotions des comédiens, le jour d'une grande française, u Parizu, kod Jean Richer-a, 1603. Nacionalna biblioteka, fond Ye 3219.

³ Op. cit.

⁴ Bevilacqua, Giambattista Andreini e la compagnia dei comici florentini, Giomata storica di storia italiana, 1894, anno XII.

Rosi usavršavaju sistem razmene između Rima i francuskog dvora. Tako u Francuskoj peva kastrat Mark-Antonio Paskvalini, Pamfilo Mičnelo, alt, i Leonora, koju Ana Austrijske zadržava do 1645. i koja je na dvoru imala položaj plemenite dame.¹ Virtuozi su, tako, i predmet političkih pogodbi: papa zurno šalje Paskvalinija da bi odobrovoljio Mazarena, koji je u sukobu sa Španijom. Evo i pisma Benedetija upućenog Mazarenu 26. novembra 1646.

... j'ai écrit au Cardinal de Guise, et j'ai demandé au monsigner majordoma, sa sainteté, l'absence de Mark-Antonio, voyant par la même sinjora Lučija neophodnu potrebu za njim. Rekao sam njegovoj svetosti da je pozvan da recituje u jednoj operi koja će se spremati po naredbi kraljice, a on nije hteo da ode bez njegove prijedloga.

Ova politika dostiže vrhunac 1654 imenovanjem kaprolija za majstora muzike Kabineta, jednom reči za upravnika Italijanskog pozorišta. Povelja je kraljica.

Danas (...) 1654. kralj, nalazeći se u Parizu i smatrajući da ne može Sarlu Kaproliju dati bolje svedočanstvo koliko posebno ceni njegove zasluge i koliko ima poverenja u njegovu privrženost i njegovo iskustvo, zadržava ga u svojoj službi. Njegovo veličanstvo mu na osnovu ovih ocena daje zvanje majstora muzike svog Kabineta. Da bi imenovan sinjor Kaprolis odsad vršio i uživao i koristio časti i ostale prerogative, nagrade i prava koje će mu dodeliti kraljevske skupštine shodno ovoj povelji, koju je Ono potpisalo.²

¹ Mémoires, gospođe de Motteville, I, 181.

² Rm. 98, f-o 325, navedeno u H. Prunières, op. cit., str.

³ Registres de la Secrétairerie du Roi, Nacionalna biblioteka franc. 10252, str. 147, navedeno u H. Prunières, op. cit., str. 138-2.

Medutim, nepotizam svojstven ovom sistemu nije se mogao dopasti Luj XIV, koji je 1666, navodeći muzičke razloge, otpustio trupu. Uvrat o tome piše:

Medutim, gospodine, imacete prilike da saznate da je kralj otpustio svoju italijansku muziku pre petnaest dana i tako se oni vraćaju u svoju zemlju, osim možda sinjore Ane. Kralj tunc gubi manje od nas, jer ih nikad nije ni slušao, mada se trudio da mu oni budu od koristi. A mi smo ponekad u njima uživali i ja sam mislio da kraljeva velična traži da ih zadrži, bar kao lavove, tigrove i orlove u Tiljerijama, namenjene prikazivanju onima koji ne mogu da odu u zemlju gde se te životinje rađaju. I kad bi bilo latina (a nije) da njihova muzika i njihov način pevanja nisu bili prijatni, i da ja tako osećam, ne bih sada pozeleo da ih ponekad opet čujem.¹

Italijani se onda rasturaju po čitavoj Evropi. Tako vidimo razvojnu liniju počev od prilagodavanja pozvane slobodne trupe, koja ne gubi svoju samostalnost, do uspostavljanja nacionalnog sistema vezanog za kralja, preko »političke« politike razmene virtuoziteta. Isti proces se odvijao i u operi: operne pevače u Francuskoj. Time Skupština i kraljev Kabinet obuhvataju, s jedne strane, francusku opersku tragediju, a s druge italijanske ozbiljne opere. Pevači dobijaju kraljevsku povelju. Pet je pevača s godišnjom funkcijom, koja im donosi 600 livra godišnje. Kako to beleži Marsel Benoa, francuski budžet i »računi sitnih zadovoljstava« ne daju mogućnost da se razazna ko je od njih »oficir«, a ko su »muzički redovi«, koji od njih žive od ličnog izdržavanja, a koji dele jedno isto zvanje. Pošto su Italijani bili stranci, nisu mogli postati oficiri, te su obrazovali kabinet kojim je rukovodio muzički ministar. Da napomenemo da je treća muzička ustanova,

Kapela, negovala motet, kantatu i svu crkvenu muziku: tu pevaju prvi kastrati. Iz završenih statistika kojima raspolazemo jasno se vidi da su mnogi stranci uzimali francusko državljanstvo, da navodimo primere kao što su Karli iz Sijene, Santoni iz Peskaje i dr. Ukratko, Komora je imala osam zvaničnika (oficijala), koji su delili pet dužnosti — karži, kao i grupu od četrdeset glasova i troje dece, ali su ovi neredovno nastupali. Troškovi iznose, s »izdržavanjem« i naknadom za »konja« (prevoz) i stanovanje 8000 livra godišnje. Još da napomenemo: žene dobijaju povelju tek 1719.¹ Na ovo ćemo

vrati se kasnije. Tom prećicom će kastrati, koji su bili i svetovnu muziku posle reforme od 1666. Najzad, uobičajeno je uzimanje dece, kraljevskih paževa: bilo ih je šestoro do osmoro u Kapeli, a troje u Komori. Uostalom, kraljevski paževi su jezgro budućih pevača. Što se tiče nastave, to je dužnost nadintendanta. Zanimljivo je da je Pjer de Nijer, koji je već 1633. obrazovao prve pevače, učio i Mšela Lamberta, čiji je zet Lili konačno učvrstio francusku školu pevanja. Drugim rečima, Luj XIV i Lili su za dvadeset godina napravili savršenu organizaciju, koja je trajala sve do revolucije i pored nevolja s bufo-operom, jer je ova odvlačila najbolje pevače u Versaj. Tako su u očima publike kraljevski pevači prosti instrumenti, savršeni ali glupi. O tome svedoči ovaj tekst Hegrea:

Gospodin grof de Fijesk, koji je imao vrlo lep glas i često je s njima [pevačima] pevao i svirao, govorio mi je da su to glupi ljudi, osim kad je u pitanju pevanje, da nemaju ni trunke razuma. Govorio mi je da s njima postupa kao s instru-

¹ Francuska muzika, 9300, f-o 7, isti citat, str. 318.

¹ Mc, O' F—o 344/45. vidi pojednost u M. Benoit, Versaj, op. cit., str. 146-174.

mentima, koje stavlja u navlaku kad se koncert završi, to jest njih treba vidati samo kad su potpuni?

Ali kroz kodeks profesije se provlači jedan element: pevači stalni su pokušaji da se taj pomenat... ona, n z koji se već tako dobro p... az... g... d... n... i... v... p... p... v... neprimitno pomeranje u stvarni svet, kratko ono što doprinosi nedefiniciji. U odnosu na društveni položaj zvaničnog pevača, ono je u položaju sluge prema gospodaru: odraz koji će najzad p...

3 — Prerušavanje

Problem prerušavanju nadovezuje se istovremeno na nepostojanje kodifikacije glasova i na stereotipe libreta. S jedne strane treba imati u vidu da se opersku libreto u XVII veku pravio po stereotipu, da svi to smatraju sasvim prirodnim. Osnovni problem libreta je što se od njega traži samo da bude povod za tehničke podvige virtuozu pevanja. Već između odbacivanja izražajnosti i naduvanog sarmatstva libreta lako je naslutiti: ako su glas i probni kamen za glas i za ulogu, poetski tekst ne treba da pruži više od potke u koju će se osećanja lako utkati. Nije toliko u pitanju tumačenje određene uloge koliko prenošenje psihološkog stereotipa iz opere u operu. Tako se dospeva do sistema dramatskih stereotipa. Da navodimo kao primer, prema A. Prinjeru, libreto opere *Constanza di Rosina* (Constanza di Rosina) Aurelija A... z... je primer za ugled u svom žanru. Kratak sadržaj, očišćen od svih nesuvislih epizoda koje se nadovezuju na radnju, uštedeće nam zadržavanje

¹ Segras, navio P. Citron u Couperin, Pariz, 1956. str. 39

na venecijanskim libretima tog vremena, jer ćemo u sadržaju naći ogoljenu tajnu njihove gradnje. Agamemnon voli čestitu Rozimundu, ženu Pelopa, kralja Argosa. Suparnik mu je, a da on to ne zna, njegov sin Orest. Orest je ušao u Pelopov vrt, stao na postolje umesto kipa i odatle, očajan i nepomičan, prisustvuje nastojanju svog oca da zavede Rozimundu. Orest uzima u službu mladog i lepog konjanika koji mu se ponudio. Taj konjanik je, u stvari, princeza Kurena, koju je nekad on zaveo a ona se sad prerušila. Klitemnestra, pohotljiva kraljica, smesta se zaljubljuje u lepog paža. Pelop se vrata i odmah se u njemu budi ljubomora. Sumnja da njegova žena održava gresne veze, prvo s Agamemnonom, potom s Orestom, najzad s pažem. Paža zatiče u zagrljaju svoje žene i spreman je da ga ubije, ali mu Rozimonda dokazuje da je pogrešio. Da bi je iznenadio, i on se preruši, u Mavra, te Agamemnon sazna, kipeći od gneva, da su Rozimundu videli kako se u svojoj sobi predaje milovanju crnca. Rasplet, razume se, donosi dokaze Rozimondine vrline, a Orest se ženi Kurenom.¹

Originalnost i neobičnost libreta zaslužila se na jednostavnoj potrebi da se melodijski tekst naplete u zamke izražajnog tumačenja. Uostalom, pisci znaju za to pravilo: Bartolini izjavljuje bez okolišanja u predgovoru delu *Venere Gelosa* 1643:

Davjno sam se uz pomoć raznog metra i prikladnih reči da podstaknem neobičnost u onoga koji treba da ih proprati notama.²

Drugim rečima, cilj libreta nije da obrazuje gledaoca ili da se uklopi u njihovu kulturu (što poriče stara tvrdnja da je cilj mitoloških tema uklapanje u publici poznato — i šta da se kaže o obaveštenosti široke pariske ili venecijanske publike) već

¹ Henri Prunières, *Cavalieri et l'opéra vénitien au XVII^e*, 1911.

² *Journal*, Dubuisson Aubernay, t. II, str. 10

da podrži melodijski tekst. Na kodifikaciju uloga XVII vek odgovara stereotipom osecanja. Time treba da se objasni i predgovor kraljice kraljice kraljice dela *Andromeda*, koje je objavljeno 1649. a prikazano 20. februara 1650. na Poklaue, pred kraljicom regenkijom i kraljem, koji su došli »da vide komad *Andromeda* s vrlo lepom mašinerijom, u Burbonskom dvorcu«¹. Konrad je prikazan kao odgovor francuskog pozorišnog genija na *Orfeja* Luidija Rosija. Kornej ovako objašnjava odnos teksta i muzike:

Koristio sam je samo da bih zadovoljio uši dok oči prate spuštanje i dizanje mašinerije ili ih prevlači nešto drugo, što im smeta da obrate pažnju na ono što bi glumci mogli govoriti (...) ali sam se dobro čuvao da se bilo šta neophodno za razumevanje komada kaže pevanjem, jer slušaoci obično pri pevanju loše čuju reči zbog mešanja glasova koji ih zajedno izgovaraju, te bi se ozbiljno zamračila suština dela da je tako trebalo slušaoca obavestiti o nečem važnom.²

Vidimo da Kornej u ovoj operi čini upravo ono što libretista ne treba da čini u odnosu na muzikara, Džozefu Korneju koji je »izdao i izdao«³ »udahnuo dušu stihovima *Andromede*, gospodina Korneja«⁴. Pisac libreta je ono što je arisa i ne o informaciju razlučio od onoga što se recituje i o dramatsku informaciju. Time uništava ideologiju, koja se sastoji u pretvaranju da tekst pevan od strane pevača nije samo tekst, već i muzika, misljajući u smislu revalorizacije teksta Kornej pokušao da sruši stereotipe dramskog teksta. Ishod je bio neuspeh. Sad je jasna težnja za prerušenjem u ovom sistemu, u stvari, avest da se koristi pretvaranje nije sasvim određena. Ili se to pretvaranje bar ne koristi samo zato da bi se koristi

¹ *Andromede*, predgovor, P. Corneille.

² *Andromède*, predgovor, P. Corneille.

³ *Aventures burlesques*, introduction, str. XXV, Pariz, Colombey, 1858.

Recimo da je ono u XVII veku orude koje dopušta da se upotrebe glasovi najsposobniji za ukrase (kastrati) i da se naglasi sistem stereotipa u libretu. Da objasnimo. S jedne strane, prerušavanje daje mogućnost održavanja dramatskog teksta u istom zamenom odeće na sceni, što je samo jedno načelo organizacije drame. Sad je već lako izvesti zaključak da prerušavanje dopušta ponavljanje istih osecanja, samo jednom na strani prerušavanja, a drugi put na strani realnosti. Složenost drame je zablude. Zato je izraz »bizzaria«, koji upotrebljava Bartolomei, i najprikladniji. S druge strane, prerušavanje dopušta da se na scenu izvede najveći mogući broj soprana ili altova — kastrata; prerušavanje koristi vokalnu tehniku bolje no bilo koji sistem izražavanja. Može se reći da sistem prerušavanja tka drugi tekst, sav u situacijama, koji nadoknađuje siromaštvo dramskog teksta, čija bi osnovna trebalo da je psihološka. Prerušavanje daje barokni i mehanički tekst. Da navedemo ovde A.

in jera

Sve to nije ništa prema komadu *Erismena* Aurelija Aurelija, u kome su lica za koje se misli da su muška u stvari žene, i obrnuto... Susreti su uvek ne može biti neočekivani, princeza Isandra, koju su gusari vezali za stenu, sreće svog druga iz detinjstva princa Orimonta. Ali Zla dojkinja je svojevremeno zamenila decu — Orimonta i Isandru. Mogu se zamisliti zapleti proistekli iz te početne činjenice. (Orimonte Nikole Minata, 1650) U *Eleni* Nikole Minata ima vešto pripremljenih scena, kao što je scena otmice Menela, prerušen u ženu, vežba rvanje s mladom Helenom, po spartanskom običaju Tezej i Pirtoj nailaze i otimaju Helenu, ali i jadnog Menela, dok luda Hero diže uzbunu, a dadilja Astiraza kuka što nisu i nju oteli.¹

¹ H. Prunères, *Cavalli et l'opéra vénitien*, Pariz, Rieder, 1911 str. 53.

jest Državu, Svet i Izraz — začela stvaranje sinteze klasičnog imaginarnog. Predložila je političku organizaciju saobraznu pravilima ukrasa i pojave, podelu na fizičku, shvatljivu prirodu, oslobođenu problema tajne, drage skolastičaruma, i društvenu prirodu, usmerenu ka novom forumu — zgradi opere. U korišćenju govora opera je, odbijajući da naučno razmotri odnos pevanja i govora, potvrdila potrebu da fenomen potajnog rušilačkog izražavanja, kakvo bi moglo biti opersko pevanje, skrene na njegove moguće datosti: medicinu, fizičko (a ne seksualno) telo, usmeravanje ka instrumentalnom. Daleko od otvaranja mogućnosti za razvoj novih jezika i od uvođenja novih referenata, operski libreto se brzo začaurio oko dvostruke ideološke negacije: izražavanje se svodi na tek naznačeno odslikavanje smisla, zajemčeno odbijanjem da se ujedini kosmološka priroda s psihofiziološkom, umesto da postane središnji prostor, obrazovan nadovezivanjem na teorije urbanizacije, opera postaje prostor koji tone u neznačajnost. *Opera je znak koji se ne može izraziti, znak koji se ne može izraziti, znak koji se ne može izraziti* — izražavanja, hegemonijom jezika koji teoretičari i dalje analiziraju teološkim rečnikom, mada im opera nudi paradigmatičan primer samonastajućeg smisla: plemeniti neoznačitelj — neoznačenik (muzički znak je neproizvoljan znak; dakle, da li je znak?) i, prema tome, znak koji se ne može izraziti.

ne sadržine, opera pomera humanističko usmerenje ka centru, zgradi-forumu, prema svom amblemu — "Tako vidimo čudno skretanje koje klasičnoj ideologiji dopušta da brzo obuhvati operu (problem rušilačke »precioznosti« opere se nije ni postavio: peva—drama nije imala pravo na pokušaj da se ideološko zaoštavanje u društvu, pokušaj poznat u francuskoj i italijanskoj književnosti) Istovremeno, država tu ideološku varijantu brzo prenosi, u sopstveni delokrug javljaju se elementi prirode, koji, s jedne strane, izjednačuju operski zanat s plemenitim zanatom, uvodeći u kategoriju

ustanova novinu metaforički začetu u Kraljičinom komičnom baletu, a s druge strane smeštaju gradski i lični centar u političku sredinu. Opera je,

metafora njegovog prostora (zgrada-forum), a i prostor gde označavanje ide putem autoritarnosti: arije isključeni su seksualno telo, operski izraz kao nov jezik podražavanje jezika uopšte, mogućnost višeznačnog mesta svečanosti. Opera društvenog savršenstva ponuštava čak i problem prerušavanja, to jest zavodljivost seksualnog i dramskog, koji ne mogu da se kodifikuju, te ovaj problem svodi na tehniku istine. Savršenstvo XVII veka, reklo bi se, nepopravljiva je oграда koju politički klasicizmi podiže oko samog sebe: cilj je jasnoća, primerenost, raspršivanje svake tajne (prerušavanje je samo dramska igra). Klasična opera nije bila pobeda kodifikacije, koja pretpostavlja sistem prenošenja sveta u operu, već usavršavanje sveta definicije: opera društvenog savršenstva obrazovana je na pokušaju da se stane na put svim mogućnostima slobodnog izražavanja sveta i da je opera imala moć da sruši sve konvencije, da bude revolucionarna, ona ipak ne bi bila ogledalo društva i monarhističke ideologije, već umetnost koja ih opravdava.

11 glava

OPTRA
PRIRODE I TELA
XVIII VĚK

UVOD

Od konstrukcije, koju bismo mogli nazvati kosmološkom, izgrađene u operi XVI i XVII veka ništa pametno nije ostalo. Prisustvujemo ponovnoj definiciji elemenata koji su ostali neodređeni, ili radu na strukturama koje dotad nisu postojale. Prekid koji donosi opera XVIII veka je potpun. Razume se neki se oblici ne pomeraju, talože se: tako se zvučni položaj pevača menja, što ne sprečava državu da ima poslednju reč (na primer, pevačici Sent-Iberti će 1782 pripremiti odvođenjem u zatvor La Fors ukoľko odbije da peva, za jedne turneje po unutrašnjosti kraljevska trupa nema pravo da napusti grad u kome gostuje); osum toga, dekor ostaje isti, razlićiti t.povi glasova se ne pomeraju — jedva da uklanjanje kastrata u Francuskoj nekoliko remeti ravnotežu. Najzad, sadržaj opera i način komponovanja (uprkos reformama Ramos i Gluka ili Cimarose i Pergolezea) u pogledu glasova ne donose mnogo novina. Može se reći da su se strukture staložile, a na njima će se nadgraditi novi i vi. Oni će, oduzimajući smisao prethodnom redu stvari, doneti novu ideologiju: operu društvenog savršenstva smenjuje shvatanje da se operski žanr neposrednije vezuje za telo. Usmerenost na politiku

— od mesta predstave do isključivanja bilo kakvog istraživanja u oblasti jezika koje bi dovelo u pitanje reč države — razvodnjava se u korist nove tematike: telo i njegov imaginarni sistem. Mogli bismo pojedinačno navesti datume pojava novog vizualnog i XVIII veka: pozorište San-Andrea u Veronici, 1704; 1706, kada na prvi put iz koga se pojavio naslov bufo-opele, a 1709, opera s Canan-om i komadom Doro i B. 1700. P. stoku osniva u Bolonji prvu školu za kastrate; a 1708. Alar i udovica Van der Bek kupuju privilegiju prikazivanja komedije s pevanjem i igranjem u Operi; najzad se i francuska opera («tragedija») obnavlja prihvatajući balet na manje određen način (Kampra prikazuje 24. oktobra 1697. *Galantnu Evropu* u Kraljevskoj akademiji). Vidimo da sve te novine dospevaju u operu preko tela: bufo-opera i tragedija, a kastrat, uzdignut na razinu opernog arhetipa, uvodeći seksualnost. Ali ova obeležja su tek približna. Ideologija XVIII veka zahteva od opere da joj pruži višestruki prostor, na rasklapanje, promenljiv, gde sve može da se odigra, za razliku od uzdržanog rada XVII veka. Tada dolazi do promena u odnosu prema telu: od kostuma ka ideologiji, «scenske igre», pevane drama i komična opera moraju da označe ovo novo oslobođenje. Od sad će se ova tematika prenositi na muzički jezik: u onoj meri u kojoj izraz nije više monopol socijalnog položaja ili samog mesta, jezik može da traži uslove sopstvenog delovanja. Ovde će veza između opere i prosvetljenog apsolutizma biti očigledna. Treba, dakle, naći najbolje moguće sredstvo da bi se najavio taj savršeni i podržavljeni novootkriveni jezik: dihotomija kastrat/primadona izveli bismo da upotrebimo neki francuski izraz za primadonu, jer je imaginarno koje u sebi nosi francusko, ali nema boljeg izraza od ovog italijanskog) sažima problem tumačenja, koji — u stvari

— ne nalazi rešenje. Sledeći tu n t, opersko imaginarno XVIII veka pokušaće da zamisli prirodni i čulni svet na Russov način. Bespolnog pevača će smeniti ukrašen ili obnažen pevač, uključen u svet u kome jezik nešto znači i u kome je mesto predstave svečanost za pojedinca.

I VISESTRUKOST MESTA

Stvara se novo mesto opere, koje, na prvi pogled, izgleda kao nastavak nestalnih dekora XVII veka, ali je u stvari njegova suprotnost. Između *Komičnog baleta*, svakodnevnih pozorišta *Vigaranuja* i pozorišne arhitekture XVIII veka nema kontinuiteta. Pozorišno mesto ne unosi nikakve novine u dekor, mašineriju, pratikable. Opšta namena menja smer. U XVIII veku pozorište kao mesto predstave — po našem shvaćanju, da se razumemo — nije više podražavanje monarhijske države. Naprotiv, ono u srce operskog prostora usađuje pojam publike. I mada se to već ranije desilo u Italiji, gde je socijalna potka bila labavija, savršenstvo u tome dostignuto je baš u Francuskoj. Dovoljno je proučiti planove dvorana za »svečane balove«, opere, gozbe, političke skupove da bi se uvidelo da u središtu nije kralj već publika, i to isto toliko koliko i pevači. Stvaranje ustanove *Duhovnog koncerta* 1725, kršenjem monopola Akademije, predstavlja priznavanje tog zamišljenog prelaska s jednog središnjeg na rasuta

Na dan 22. januara 1725, po kraljevom blagoizvoljenju, izdata je i odobrena gospodinu An Danikan Filidoru, stalnom članu Kraljeve muzike, privilegija da ustanovi i daje javne koncerte duhovne muzike u gradu Parizu tokom tri godine, počev od 17. marta, i to u dane kad ne bude bilo nikakve predstave, znači tri nedelje Uskrsa, Du-

hovi, Svisteti, Božić i svi praznici Bogorodice i dan uoči njih, ovo odobrenje i ugovor obavezuju imenovanog gospodina Filidora da ne izvodi nikakvu francusku muziku ni odlomke i da navedene javne koncerte održava u dane kad ne bude opere.

Nameće se poređenje politike italijanskih pozorišta, narodskih i mnogobrojnih, s politikom Francuske, koja stvaranjem dve paralelne ustanove priznaje značaj publike. Treba videti koliko je ovaj *Duhovni koncert* imao uspeha kod publike i koliko je i kako doprineo potvrđivanju svih talenata onog doba.

Najveći broj prisutnih — ne računajući besplatne ulaznice — bio je na dan Uskrsa 1787 (1 324 karte) i 1788 (1 188 ulaznica), iduće, 1789. godine koncert na Veliki petak okupio je najveći broj slušalaca 1 423. Nasuprot tome, najmanje posetilaca privukli su koncerti 2. aprila 1787 (198 ulaznica) i uoči Božića 1788. i 1789. (139 i 161 ulaznica). Tokom uskršnje dve nedelje, od Cveti do posle Uskrsa, bilo je najvećih razlika: najmanji broj posetilaca bio je 1787, samo 198 prodatih mesta, a najveći 1 324, dok u 1788. ovi brojevi opadaju na 178 i 1 188; najmanji broj posetilaca uopšte bio je 162, a najveći 1 423. Ovaj se period deli na dva jasno razgraničena dela, pre Velikog petka 1787, kad se broj posetilaca kretao od 350 do 1 270, i posle Uskrsa, kad se održavao između 150 i 1 300. U istom razdoblju 1788. raspon je bio od 800 do 1 300, a potom od 650 do 1 100; najzad u 1789. bilo je samo od 250 do 1 000 posetilaca u vreme pre Velikog petka, a od 600 do 1 000 u sledećem periodu.²

¹ Navedeno u C. Pierre, *Histoire du Concert spirituel*, Pariz 1975, str. 15.

² *Ibid.*, str. 56.

1743. prihod	8 920	livri	od	8	koncertata
1744. "	19 398	"	"	19	"
"	"	"	"	11	"
1746. "	24 249	"	"	18	"
1747. "	17 932	"	"	14	"

Što u proseku iznosi po koncertu:

1743	1 115	livri
1744	1 021	"
1745	885	"
1746	1 347	"
1747.	1 281	"

Kako se organizuje novi prostor? Može se reći da se smer menja, iako mu je i dalje temelj estetika prolaznosti. Dvorana menja izgled, sve se više približava sadašnjem obliku, čiji je cilj da rasporedi publiku naspram scene i da postigne što bolju akustičnost. Skala Pjermarin, ja iz 1774. Pariska opera Morca 1764—1770, srušena 1781, Odcon Perca i Vajija iz 1779, pozorište V. Luja u Bordou 1782, pozorište Francuske komedije 1787—1790, pozorište Fejdo iz 1788. pripadaju istoj estetici, usavršenoj prilikom izgradnje Kraljevskog pozorišta u Versaju 1753. Teorija arhitekta Gabrijelela zasniva se na načelu osvetljenosti i vidljivosti. Pravougaonu dvoranu i scenu uokvirenu stubovima smenjuje elipsasto rešenje. Namera je dvostruka: preći s privremenog pozorišta, izgrađenog za jedno veće, na stalnu dvoranu, obavezno namensko mesto, i istovremeno izgraditi novi prostor. Prostor treba

operu, ali i svečanu bal. Može se reći da je svojstvo promenljivosti prešlo sa zgrade na namenu. Odnos prema publici mora, dakle, da se neposredno upiše u stalni raspored. Dvorane koje je gradio Šalgren, ma kako bile kratkotrajne, ostavljale su grizu sa-

vesti što nisu trajnije: taj paradoks biva jasniji kad se zna da je cilj vođenje računa jedino o odnosu publika — pevač. Smeštanje kraljevske lože u nizu roza znak je da je sad kralj samo jedan od gledalaca. Raspad reference državnosti dovodi do konkretizacije mesta upravo u času kad se uobličava uloga pozorišta kao mesta svečanih skupova. Karakterističan je tekst jednog nemačkog teoretičara iz doba nacionalsocijalizma baš u pogledu te zavisnosti arhitektonske konstrukcije od publike.

Gabrijel okružuje sedišta otvorenom galerijom, izdvojenom pregradnim zidovima do polovine visine, iznad nje je krug sedišta poslednje galerije i još više. A približno na polovini celokupne visine zgrade nalazi se galerija sa stubovima, i ona otvorena, sa stepenastim redovima sedišta. Ako je otvoren raspored sedišta neočekivan, još je neobičniji prirodni položaj proscenijuma nasuprot krugu gledališta. Ishod je da unutrašnjost nema onu baroknu uzburkanost. Ona suprotnost osovina, koja je obično mana pozorišnih građevina, ovde je srećno izbegnuta. Nijedna se vidljiva žižna tačka ne razaznaje u ovom pozorištu, a osvetljenje je srazmerno raspoređeno u vidu mnogobrojnih svećnjaka smeštenih između stubova galerije. Da se vratimo na sklop: velika poprečna tavanjska greda deli unutrašnji prostor proscenijuma po dijagonali i nosi elipsasti luk, ukrašen privid sfere ili kupole. U pozorištu koje je Šuflo sagradio u Lionu, pozorištu o kome smo već govorili, prostrani ravni zidovi doprinose jednoobraznom i mirnom izgledu unutrašnjosti. Strogu jasnoću Gabrijele nastavio je Moro nekoliko decenija kasnije pri obnovi Francuske komedije u Parizu.

Dr Ing. Werner, *Der Zuschauerraum des Theaters*, Leipzig, Gabel, 1935.

¹ Ibid, str. 25

Ne treba zaboraviti da su nemačka pozorišta od 1935. do 1943 bila okrenuta narodu a ne fireru. S tim u vezi, u francuskom pozorištu nekakvu ideologiju zajedništva, mada se razdvajanja gledalaca traže na sve načine. To znači da je francusko shvaćanje XVIII veka, dovršenje od italijanskog, u suštini težilo sprečavanju mase da se zgusne oko kralja.

U francuskom pozorištu, u skladu sa stepenastim sedišta bila je nerazlučivo vezana za stubove, a zajedničko im je bilo da ostave slobodnu, vidljivu tavanicu jednostavne gradnje. Pošto u Francuskoj podela na lože i njihova prisnost nikad nisu bile tako omaljene kao u Italiji, to je bilo moguće naći veći broj rešenja za stepenasta sedišta (...). U stvari, u Francuskoj su u gradnji pozorišta okušana skoro sva zamisliva rešenja loža, balkona i galerija, u najrazličitijim kombinacijama. Uprkos vekovnom značaju »velikog reda« u arhitekturi, primenjivan je kasno, retko i s oklevanjem u rešavanju unutrašnjeg prostora pozorišta, jer je sužavao vidno polje znatnom broju zadnjih sedišta.

Ova tehnika razlikovanja ide uporedo s višestrukom namenom operske dvorane: menjati namenu znači onoj sili, koja je ranije bila organizator, oduzeti pravo da određuje promenu, pošto zgrada sve više teži trajnosti. Ako uporedimo dvoranu za svečani bal koju je u unutrašnjosti Gabrijelovog pozorišta sagradio Zalijs, dekorater kraljevske gozbe prilikom venčanja dofeni s Marijom Antoanetom, s dvoranom Šalgrena sagrađenom za istu priliku 1770 a za račun austrijskog ambasadora, iznenadiće nas njihova sličnost s operskim dvoranama. Ista mesta služe različitom namenama, a monarh je uključen u publiku. Tačnije: ne zavisi više ni od njega da

li će biti u središtu društvene predstave. O tome svedoči i dvorana Duhovnog koncerta (dvorana Sto Svajcaraca), koja je zamisljena isključivo prema potrebama publike.

Sudeći prema modelu, gradnja je vrlo domisljata. Sve su lože podjednake veličine, sve grede koje nose pod loža jednake su dužine, a na oba kraja okovane i zakačene za nosače, tako da je cela konstrukcija, čiji se delovi međusobno drže, vrlo čvrsta iako samo oslonjena na zidove, bez ugrađivanja, te se može skinuti za dvadeset i četiri časa. Ako se baš hoće, mogu se, radi veće sigurnosti, dopustiti tri zavrtnja ugrađena u zid, što ne mora da se vidi i ne predstavlja nikakvu smetnju.

Otvorena 1728, prepravljana je 1748, 1762 i dalje, sve do zatvaranja u vreme revolucije, a sve u cilju veće udobnosti publike. Dva su činioca uticala na ovaj preobražaj pozorišta: balet i politika. Pojava opere-baletu u XVIII veku izbacila — paradoksalno — kraljevsku porodicu sa scene: prošao je vreme kad se kralj pojavljivao kao Apolon u Tetidinoj svadbi (1654) i kad je vojvoda od Mena, Kaprenov učenik, igrao jednu od uloga u Lihjevoj *Alkesti*. 1760. je to zastarelo. Sa Kamptom i Ramoom baltska trupa postaje jedan od prvorazrednih činilaca. Plemići više ne izlaze na scenu. Ovo isključivanje monarha i njegove okoline iz predstava i njihovo odbacivanje u publiku ogleda se jasno u satiričnom tekstu Šarls Diferenija, tekstu preteći Monteskena i *Le grand seigneur*, tekst i koji jasno naglašava povlačenje kraljeve ličnosti izvan zamog operskog meseta.

Četiri časa otkucava, hajdemo u Operu, treba nam bar sat vremena da se probijemo kroz gomilu koja opsega njena vrata. Loše se izražavate,

¹ Werner op. cit., str. 75

² Arch. Nat. 01683 (2a), navedeno u C. Pierre, op. cit., str. 72

veli mi moj Sijamac, ne kaže se njena vrata; prema mojoj predstavi o veličanstvenosti opere, tamo se može ući samo na veličanstvene dveri. Evo ulaza, odvrati mi ja, pokazujući mu prstom vrlo mračno prozorče. Gde to? — uzviknu on, sve što vidim je samo mala mračna rupa u zidu iz koje nešto dele. Da pridemo. Šta sad ovo znači? Kakva ludost dati zlatnik za komadić kartona! Ali ne, ne čudi me što je tako skup, vidim na kartonu neka slova, koja sigurno imaju magijsku moć. Niste se mnogo prevarili, rekoh mu, to vam je pasoš za ulaz u začaranu zemlju, hajdemo brzo i smestimo se na pozornicu. Na pozornicu? odvrati moj Sijamac, vi mi se rugate, nećemo se mi prikazivati, došli smo da vidimo druge kako predstavljaju. Ne mari, rekoh mu, hajde da se tamo raširimo, ne vidi se ništa, a čuje se slabo, ali to su najskuplja mesta, te prema tome i najuglednija. Međutim, kako vi još niste navikli na Operu, nećete na pozornici naći ono uživanje koje nadoknađuje gubitak predstave. Pođite za mnom u ložu, dok ne dignu ovo platno, reći ću vam nešto o zemlji koju nam ono krije. Operu je kao... u ovom tekstu boravak u... zemlji, predstavljajući... na... zračnom... dakle, p... sk... i... u... pretvaraju... a... ne... pos... ljudska... Par... je... i... pred... zemlji... p... p... v... p... s... m... z... k... k... v... id... d... p... Da... v... u... st... p... Na... p... o... v... u... carstva... p... v... b... c... kao i sve druge, samo su njihove činil prirodnije, osim šminke. Mada se već nekoliko godina mnogo priča o vilama iz prošlosti, još se više priča o operskim vilama, priče nisu ništa istinitije, ali su možda vere dostojnije. Vile su po prirodi dobroćudne. Međutim, onima koje vole ne daruju

bogatstvo, to zadržavaju za sebe. A sad da kažemo i neku reč o prirodnim stanovnicima Operске zemlje: to vam je malo čudan svet, govori samo pevajući i hoda samo igrajući, a često čini i jedno i drugo kad mu je najmanje do toga. Svi potpadaju pod gospodara orkestra, apsolutnog vladara, koji, dižući i spuštajući svoj slektar u obliku palice, određuje sve pokrete tog čudljivog naroda. Razmišljanje je u ovom narodu retko: pošto su im glave pune muzike, misle samo o pesmi, a izražavaju se zvucima, međutim, daleko su doterali u poznavanju nota, i kad bi se razmišljanje notama beležilo, čitali bi kao iz knjige.¹

Ovaj tekst otkriva, pod plaštom šaljivog čere-tanja, da se opera sad u stvari smatra društvenom predstavom, a ne više prikazivanjem monarhije. Ballet je mogao samo da doprinese obrazovanju te praznične ideologije. Nije dakle nimalo iznenađujuće što lako dolazi do pretvaranja svećanih dvorana operskog tipa u dvorane kao mesta političkih skupova. Dvorana Skupštine staleža iz 1789 izgrađena je po ugledu na Šalgrenovu dvoranu iz 1770, a po planovima Prijera. Iako se vratila pravougaonom obliku, ipak raspored podseća na plan opere: pošto ju je Paris preuredio za Narodnu skupštinu, vidi se da je kraljevska scena u dnu dvorane, gledaoci su na galeriji, smeštenoj na polovini visine kolonada. Drugim rečima, odnos gledalac — pevač zamenjuje se odnosom gledalac — govornik + kralj, a scena se pretvara u parter, uz dodatak, bivšeg proscenijuma, gde je bio kraljevski baldahin. Celina donjeg dela preuzima pozorišno značenje. Čim kralj nestane, polukružna scena se uklanja, gledaoci ostaju u ložama i u »amfiteatru«: govornička veština revolucije naći će sebi mesto u potpuno operskom prostoru, gde je publika narod, a na sceni cela vlada. Treba znati da su i najsitniji delovi dekora uzeti iz

¹ Charles Dufresny, *Amusements aériux et comiques*, str. 75—89. Pariz 1707.

skladišta dekora »Sitihi zadovoljstava«, od stubova iz lažnog mermerskog pa do tafta zastora. Teror će se odigravati u dekoru opere XVIII veka. Merkir de Frans od 16. maja 1789. (131 strana dodatka) video je u toj dvorani vrhunac pozorišne arhitekture.¹ Drugim rečima, mesto operske predstave predalo je palcu mestu govorničke predstave, glasom deklamacije istisnut je glas pevača, a narod je postao publika. Ovo ideološko pomeranje izaziva sad podelu funkcija između pozorišta i javnog mesta govorničkiva. Dok je monarhija XVII veka platila danak publici svečanosti i stvaranju zatvorenog višestrukog pozorišnog prostora, revolucija, pošto je privremeno stopila oboje, brzo se priklanja sledećem razlogu: spajanje ne sme da potraje, jer će štetiti političkom društvu. Revolucija najavljuje moderni raskol između publike i svečanosti, russovska teorija svetkovine gubi se u političkoj praksi revolucionarne reči. Najpre vidimo izopačavanje operskih prostora i njihovo uključivanje u političku svet-

K A D I
Odbor narodnog spasa poziva umetnike Republike da konkurisu za pretvaranje u pokrivene arene prostorija između Ulice Bondi i Bulevara, koje su služile Operskom pozorištu, ove će arene služiti za proslavu pobeda Revolucije pevanjem građanskih i ratničkih pesama i za narodne svetkovine preko zime. Konkurs je otvoren mesec dana počev od 10. Noreala, a za umetnike iz unutrašnjosti od dana obnarodovanja ove odluke.² Zadržala se podela umetnik — publika, ali sad politički vanumetnički cilj treba da je objedini. U drugoj fazi operska umetnost (jer »pozorište: uvek treba čitat »opera«) gubi »osobnost« i stiče funkciju politike, merilo nije (russovska) jednakost glumac/

gledalac, već osnovna nemogućnost umetnosti da politiku izvede na scenu: narod može da delegira svoj suverenitet, ali se moć izražavanja istorije ne može delegirati umetnosti; narod prisustvuje govorničkim dvobojima Barnava, Robespjera, Dantona, čija je retorika ista kao u junaka Meilovih opera, ali ipak ne može da gleda samog sebe kako predstavlja. Narcisoidnu falamorganu XVII veka smenjuje političko neprihvatanje operske pozorišne umetnosti.

Ništa ne dokazuje bolje potrebu uspostavljanja revolucionarne uprave nad pozorištem od vrste i duha dela koja su na repertoaru (...). Ove se primedbe odnose, prirodno, na neke pozorišne komade podnete Komisiji na pregled, a pod naslovom Svetkovina vrhovnog bića. Navešti ih znači dati njihovu analizu: oni nude veliku, uzvišenu sliku 20. prerijala, suzenu na razmere scene koja ih čeka. Mora se odati priznanje sadržini dela: namera je čista. Ali zar s tim svečanostima u munjaturu nije kao s grupama dece koje za trenutak zakreće okuka, ulice te misle da su čitava vojska? Šta biste rekli kad bi vam prikazali Aleksandrove bitke u magičnoj lanterni ili Herkulovu tavanicu na bombonijeri? Kad mi koji autor podnese Francusku na nekoliko tabli, prirodu u sažetom izdanju, kad vidim da iz dvanaestak kulisa izlazi ogroman narod čiju bi veličanstvenost jedva obuhvatilo široko polje, narod koji se može okupiti samo pod nebeskim svodom, činim mi se da sam se našao pred neznaličkim duhom onog finansijera koji je svoje knjige sasecao da bi ih prilagodio svojim policama od mahagonija, ili pred varvarskim duhom Prokrusta koji je sakatio živa tela da bi ih sveo na razmere svoje gvozdene postelje (...). Tako je onaj ko je prva smislio da p... takve veličanstvenosti, uništio njihovo delovanje i dao znak za federalizam u religiji francuskog naroda i ljudskog roda, jer ako je dopušteno okupiti u jed-

¹ Pomenuto u A. C. Gruber, *Les grandes fêtes...*, Louis X... Pariz, Droz, 1972.

² Décret, Comité du Salut Public 3. Noreal an II (24 april 1794).

nog. Međutim, izgleda da je XVIII vek umeo da u potpunosti dovede u pitanje kartezijanski svet i da ga zameni drugačijim uključivanjem prirode u operski izraz. Dolazi do zaista novog tumačenja sistemom kostima i ideologijom drame izraza, čiji su koreni kako u filozofiji znaka, tako i slikarstvu. Monarhijasku zatvorenost smenjuje nova ogradna, ograda opere od bilo kakvog prijanjanja uz državu, opere začaurene oko prirodnog i izražajnog sveta. Revolucija je dovela, rasipajući dramu po višeznačnim prostorima, do nemogućnosti političkog činioca da pruži simboličan prostor za državni čin. Revolucija je ušla u dekore operske prirode kako su je ponovo odredili Didro, Ruso i Vato.

II UKRAS I POLOŽAJ TELA

1 — Semiotika kostima

Dardan Žan-Filipa Ramea, jedno od dva glavna dela francuske operske tragedije XVIII veka, porodi *Kastora i Poluksa*, daje u potpunosti taj paradigmatički sistem opsednutosti kostimom, koji je u to doba vladao u operi. Delo je postavljeno u Fontenblou 8. oktobra 1763, skoro trideset godina posle prvog izvođenja u Parizu. Predstavu u Fontenblou savremenici su zabeležili kao vrhunac scenske opsednutosti. Za nas je značajno da je muzika *Dardana* bila već poznata, te se pažnja poznavalaca opere u 17. veku usredsredila (i to u kojoj meri) — najbolji dokaz je prikaz *Merkir de Fransa* od oktobra 1763, str. 178-9) na scenski vid tragedije. Ova predstava, koja je bila izvedena u Parizu, imala je veliku popularnost, čije je putokaze XVII vek samo naznačio. Opsednutost mašinerijom prešla je u opsednutost kostimom. Prosto nabrojavanje elemenata kostima i kriva srž zapleta: drama koja se odvija kroz muziku i pevanje nalazi svoj prvi i najlogičniji izraz

u odeći glumaca. S određene tačke gledišta, elementi kostima ukazuju na rešenje drame. Zaplet je zasnovan na delovanju tri niza od po dva para: Dardana i Ifide, ljubavnika, Antenora i Teukra, političkog para, i Ismenora i Venera, koji predstavljaju božansku i čudesnu moć. Da podsetimo na zaplet: Teukro je obećao Ifidu Antenoru ukoliko mu ovaj pomogne da pobedi Dardana, koga Ifida voli Ismenor, čarobnjak, pomaže Dardanu da vidi Ifidu, ali ovaj pada u zarobljeništvo neprijatelja. Venera spasava Dardana, koji onda pomaže Antenoru da uništi jedno čudovište. Venera i Antenor ubeđuju Teukra da Ifidu da Dardanu. To je kraj opere. Pažljiva studija kostima daje ključ odnosa likova. Pre svega, elementi ukrasa dovode u vezu Ifidu i Dardana.

Ifida, kao Teukra, gospodica Arnu, bela perjanica pričvršćena crnom iglom, velika perika krupnih uvojaka, bele čarape, bele cipele kao klompe, dolaktice od srebrnastog glasea, struk, narukvice i široke naramenice od belog satena izvezene srebrnom mrežom; suknja od srebrnastog glasea izvezena srebrnastom žicom, drape od belog satena ukrašen srebrnim šljokicama i resama. Pojas od ružičastog satena, kratka gornja blaza (dolman) od ružičastog satena ukrašena srebrnom žicom i šljokicama. Dardan, sin Jupitera, gospodin Zelot, bela perjanica, perika, dve male i jedna velika bela rozeta, bela traka, srebrna sablja i predica. Čarape boje kože (ružičaste), cipele rimskog oblika zlatne i plave, obrub od narančastog satena. Košulja i rukavi od tafle boje kože, grudnjak od moarea čelične boje izvezen zlatom, široke naramenice od belog satena s uzdužnim umecima od belog glasea, zlatne šljokice.

¹ Archives nationales de Paris, O¹ 3268, navedeno u S. Patai, *Studies on Voltaire*. ... *Rameau's Dardanus*, vol. CXVI.

to jest oni koji se parazitski mešaju u radnju da bi razrešili dramu, onakvu kakvu su zapleli političari (opera u stvari deluje na tri plana: situacija ljubavnika, zatim dramski zaplet kao delo političara, i najzad razrešenje koje donose bogovi) nose kostime s obeležjima svoje uloge. Prvo Jupiterov sveštenik, Ismenor:

Ismenor, čarobnjak i Jupiterov sveštenik, gospodin Larive: crna brada i crna kapa, rozeta i traka plamenocrvene boje, crni štapic, crvene rukavice, iste čarape i cipele kao u Teukra. Odora sa zlatnim prugama, oklop (grudnjak) od crnog satena sa srebrom i zlatnim magična slova i srebrne šljokice, rukavi od mrkog satena sa zlatnim prugama, naramenice (široki rukavi u visini mašice) od crnog satena sa zlatnim prugama i srebrnim šljokicama. Kerelja od mrkog satena sa sjajnim prugama, srebrne šljokice, izvezena mreža i kucanke. Pojas od crnog satena, sa srebrom izvezenim magičnim slovima i zlatom izvezenim slepim miševima. Pantalone od plavkastocrvenog satena sa zlatnim prugama i kucankama. Lenka od crnog satena, zlatna magična slova, zlatna i srebrna pucad, crni gajtan.¹

Njegove su boje tamne, od crnog do tamnocrvenog i boje slepog miša, mrkog, koje krase kako kapu, tako i delove njegovog svešteničkog kostima. Obeležje njegovog delovanja naznačeno je kabalističkim znacima izvezenim po odeždi i tjarom. Nasuprot njemu, Venera nosi sva obeležja svetlosti.

Venera, gospođa Dardana: crna kapa sa perom i cipele kao gore (tj. boje kože). Korset, naramenice i narukvice od srebrnog glasea, struk i rukavi na podlaktici od tafta boje kože ukrašeni vencima cveća, biserom i srebrnom mrežom. Suknja od tafta boje kože prekrivena tilom sa svilenum pru-

gama, podsuknja od belog satena sa srebrnom mrežom, draperija od srebrnog glasea postavljena plavom svilom, venci od cvetova i srebrna mreža, ogrtač od plavog satena sa srebrnim šarama.²

Njen kostim spaja srebrno i plavo. Ova dva lika nisu par, a ipak se uključuju u strukturu kostuma. U stvari, Ismenor i Venera imaju svako svoj posebni element kostima — Venera samo svilu i til, Ismenor prugastu tkaninu. Ali dva elementa označavaju njihovu tesnu vezu sa Dardanom, samo Venera i glavni junak nose ogrtač od plavog satena i ružičasti taft. A Ismenoru, koji, bez obzira na to šta želi, dovodi do hvalanja glavnog junaka, zajednička je ljubčastocrvena boja s Teukrom, Dardanovim neprijateljem, kao i ukrasna metalna zrnca, koja samo njih dvojica nose. Uostalom, isti pevač nosi obe uloge — Teukra i Ismenora. Vidimo, dakle, da elementi kostima, koje je tako brižljivo opisao režiser predstave u oktobru 1763, organizuju sistem povezanih znakova koji obrazuju mrežu značenja, čak nezavisnu od same radnje i pevanja, mrežu značenja za savremenike isto tako čitljivu kao i sama drama. Kostim glavnih junaka podvlači strukturalnu funkciju koja ih međusobno povezuje. Ako podemo na proučavanje hora i igrača, naći ćemo na istu težnju da se izgledom kostima zasiti smisao. Prvo horisti s jedne strane je očigledna težnja krajnjeg izjednačavanja statista s glavnim junakom; u prvom činu ratnici podvlače Dardanov kostim, samo bez ljubavnih oznaka, ali uz raskoš srebrnih ukrasa.

Oklopi od moarea čelične boje s uzdužnim prugama od srebrnog glasea, sve izvezeno srebrnim gajtanom, kalpaci od srebrnog moarea sa srebrnim gajtanom.³

A gospođice dovode do krajnjeg stepena Ifidinu ružičastu boju pretvarajući je u crveno kao trešnja.

¹ Ibid

² Ibid

Suknja od srebrnog glasea, uzdužne p
pupoljci od zlatnog glasea, uz ukras od
vezene zlatnom žicom, trake crvene kao
nabori od zlatnog glasea s prugama od
glasea, ukrašeni srebrnom žicom i kao t
venum trakama, postava draperije od belog
nog tila, pojas od srebrne gaze, struk od
glasea, rukavi i uzdužne pruge od srebrne
sea na struku, ukrašeni zlatnom žicom i c
tuck i sa

Kad se pojave duhovi vazduha, koje p
menor, ali koji su iz Venerinog sveta, oni
nake boginje u sažetom vidu: plavu gazu, što
njenu tkaninu i njenu boju u jedinom

Odelo od plavog tafta, struk i dolakti
časti kao koža, ukrašeni velovima gaze, p
cama i izrezuma plavim na srebrnom i p
perjem, pojas od srebrne gaze, kape od pl
fta ukrašene srebrnim zrcima i čipkom, ka
velovima od italijanske gaze¹

Ako sad razmotrimo igrače, videćemo istu
nost glavnog junaka s drugorazrednim p
ma: tako se u igrača Levala, koji izvodi svoju
u drugom činu kao čarobnjak, ljubčast
vodi do vrhunca i pretvara u plam
crno. Međutim, treba primetiti da su kostumi
izgleda, mnogo više slobodna varijacija na c
obrazac (ovde Ismenor) nego dovođenje do p
zma. Baset će sve do kraja XIX veka biti r
više egzogeni element u odnosu na nit t
(moglo bi se reći da prvi potpuno idu
jeste igra sedam velova u Salomi R
Tako u trecem činu igračica Gmar igra jec
pas de deux u kostimu koji je izvan s
radnje (junaka) kako po kroju (zakopč
tanuma, dve vrste draperije), tako i po boji

¹ Ibid.

² Ibid.

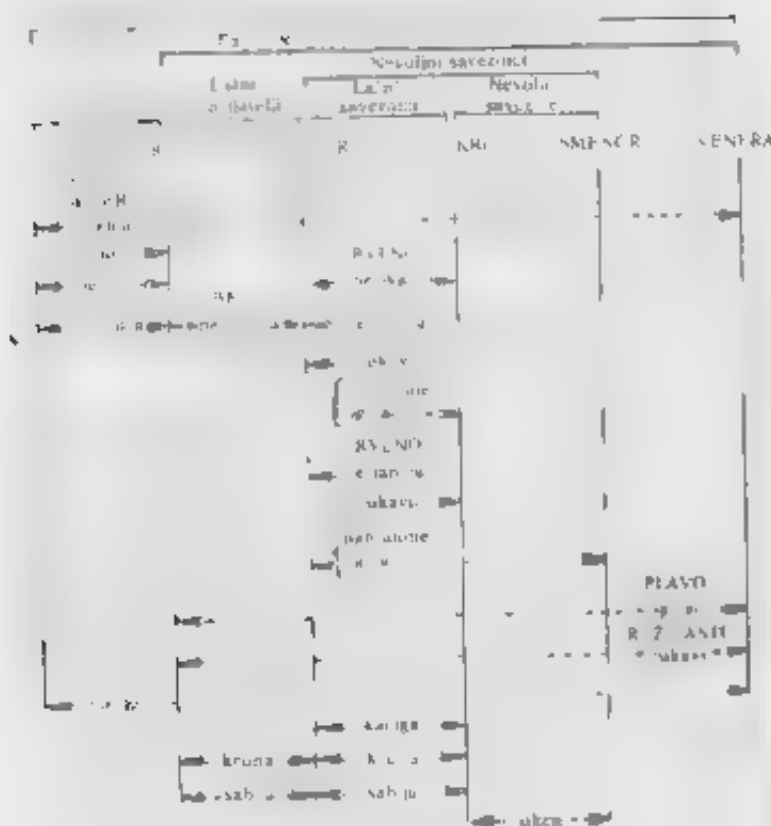
Struk, rukavi, suknya od žutog satena, nabori
preko struka i velik, nabori od plavog satena s
prugama od srebrnog glasea, gornji prošireni deo
rukava i narukvice od srebrne gaze, šal od srebrne
gaze, zakopčavanje na prsima belim satenskim gaj-
tanima, srebrne šljokice i gajtani, rozeta od plavog
satena, srebrnih šljokica i gajtana, postava velike
draperije od svilene srebrne gaze, rozete od belog
satena, srebrni gajtan i šljokice, sve ukrašeno sre-

Ogledno je da su kostimi igrača mnogo slože-
ni, i s više detalja, od kostuma pevača. Uz to treba
pometiti i da je opis dekora krajnje sažet — od-
nos, se prvenstveno na način gradnje i ponovo ko-
njenje postojećih dekora, kao da je dekor usahnuo

Peti čin, scena predstavlja predvorje Teukro-
vog dvora. Pri kraju trećeg prizora scena se me-
nja i predstavlja dvor obavijen oblacima. Isti de-
kor i u trećem činu. Postoji u Versaju dekor
an Saturnov dvor, čija je arhitektura zlatna,
obavijen oblacima služio je u
istu konjušnice, te mislimo da bi mogao po-
se uklone postolja i
s različitih varijacija merama, kao što su
i drugi dekori, koji su korišćeni u
Pozorištu u Šoaziju i Pozorištu u Fontenblou.¹

Udalju više ne nosi mašinerija i ne daje joj ona
avajuću moć, već kostimi, koji su prava meta-
dramske stupnjevitosti

polja interesa: čaroliju mašinerije smenjuje
ja tela. Oznake izvan radnje ne daje više de-
mašinerijom, već ih daje ukrašeno telo. Sad
već nazire prva pukotina u građevini materijal-
neta opere XVII veka: naglasak nije više na
ju fizičke prirode operskim mehanizmom,



Drustvo 1 - Seminarske Lestvice u Dardanijskoj Ravnici

već na taj način izlazi. Znači, teta R je mlađa od
nosa, ali je znake odigrala isti Kinder ga te lak-
ta i u opasnom lezama i seksualnog s seom. Sakuva i
sto devedeset dana. Svedome do septembra koje igle ko-
stuna tebe ista, ko gaja te a. "Pogodi te št i sam.
to je vidljivo". Od tada će telo, koje se može od-
vesti, od seksualnog kostuna do kraja je ogođenosti
teta te gu o stia u lezavati rot e p s i s t o i l i
odsuino). postati predmet, gest.

2 — Vato i plurimem

Teoriju izražajnosti postavlja Didroov tekst o po-
delu reč/gest. Da bi mogao da definiše kakva treba
da je prirodnost dramske igre, Didro je, začudo, pri-
begoao analizi gluvonemih. Isto toniko je razglabano
o Pismu o gluvonemima koliko i o tekstu o slepima,
Pismo o gluvonemima je ipak zanimljivo zbog au-
torovog koncepta »uzvišenosti gesta«, koji pothra-
njuje problem deklamacije. Još pre no što se raz-
vila polemika o rečitativu ili prirodnom pevanju,
Didro je osenio potrebu da suprotstavi jezik reči je-
ziku gesta, i da na tome zasnuje pojam savršenstva
gesta. Evo primera koji analizira na samom početku

Treba, međutim, priznati da bi jedna od ovih stvari mnogo olakšala one druge, i kad bi pitanje bilo postavljeno određenim gestovima kojima bi se poslužio i odgovor, mogli bi se gestovi zame-
niti za reči. "Govor je u stvari samo jedna vrsta bližnje" jer ima uzvišenih gestova koje nikakva govornička rečitost nikad neće iskazati. To je onaj gest Makbeta u Šekspirovoj tragediji. Ledi Makbet mesečarski sklopljenih očiju prelazi u tišinu preko scene, podražavajući gestovima nekoga ko pere ruke, kao da su njene još umrljane krvlju kralja, koga je ubila pre više od dvadeset godina. Ne znam ništa što je rečima izraženo a tako potresno kao što je ovo ćutanje i pokret ruku ove žene. Kakva slika griže savesti!"

Drugim rečima, po njegovom mišljenju, ima jedan trenulak deklamacije (govorne ili pevane) kad značenje mora da pođe putem umetnosti gesta (nasuprot govorničkoj veštini u užem smislu reči), kao da postoji prag iza koga izražavanje osećanja prelazi iz neizrecivog u pokazivanje. Problematika geste kao nerazumljivosti je važna i u drugim oblastima, na

samog pevanja i razbila bi dramsku predstavu (poznato, opet, sklonost Diderota da se ne odvoji gestikulacija, a drugi fizički ožvijen govor — da Didero nije nastavio svoju analizu. A on zaista pokušava da načini sintezu različitih umetnosti izražavanja u okviru iste kategorije, ili, da se poslužimo njegovom terminologijom, pokušava da svaku umetnost podvede pod zajedničko merilo. Tako iznosi uporednu studiju o pesnici, slikaru i pevaču muzik — reči iste pesme, vatreno polemišući s onima koji propovedaju što vernije podražavanje a ne izomorfizaciju.

Cemu izdvajanje, kažu oni, zašto taj slikar ne bi uzeo uzbudljiv trenutak kad Neptun izdiže glavu iznad vode? Zašto bi bog, kad izgleda kao čovek odsečene glave, zašto bi ta glava, tako veličanstvena u stihovima, ostavljala loš utisak na talasima? Kako to da se ono što nam očarava maštom i lepota prirode izgubi? Zbog čega? Lepota prirode nije ista i za slikara i za pesnika, nastavljaју oni i bogzna kakve sve posledice izvlače iz tog i zašto, na primer, slikar može da se osloni na tih zadržavajući misao, zašto ja u se jednim jednim primerom podražavanja prirode istog predmeta u poeziji, slikarstvu i muzici. Predmet podražavanja sve tri umetnosti je žena na smrtni. Pesnik će reći

*Ille graves oculus conata attollere rursus
Deficit inflexum stridet sub pectore volnus
Ter sese attolens subitoque andixta levavit,
Ter conata torrens oculisque errantibus,
alto*

Quaesivit coelo lucem ingemuitque reperta.

(Vergilije)

ili

(Diderot *Lettre sur les sourds et muets*, s. l. 1751)

*Vita quoque omnis
Omnibus e nervis atque ossibus exsolvatur!*

(L. Lukrecij)

Muzičar će početi intervalom od polutona naniže (a): »Ille graves oculus conata attollere rursus deficit«, zatim će se popeti za lažnu kvintu i, posle pauze, još bolnijim trozvukom (b): »Ter sese attollens«; potom će doći mali interval od uzlaznog polutona (c): »Oculus errantibus alto quaesivit coelo lucem«. Taj mali uzlazni interval biće zračak svetlosti. To je poslednji napor smrtnice: ona će se gasiti silaznim dvozvucima (d): »Revoluta torrens est«. Najzad će izdahnuti i ugasiti se intervalom od polutona (e): »Vita quoque omnis, Omnibus e nervis atque ossibus exsolvatur«. Lukrecije opisuje gasenje snage spirite, ali ne dodaje: »exsolvatur«; muzičar će ga izraziti dvema celim notama i dva arpegijska trijuma. Lukrecije, na kraju, i ti koji su se opet podražavanje treperenja plamčića koji se gasi. A sad predite pogledom izražavanje slikara i prepoznacete Lukrecijev *exsolvatur* svuda, u nogama, u levoj šaci, na desnoj mišici. U onom jednom trenutku kojim je raspolagao slikar tuje mogao da prikupi toliko smrtnih znakova koliko pesnik, ali su oni zauzvrat mnogo upečatljiviji. Slikar prikazuje samu stvar, dok se muzičar i pesnik izražavaju hijeroglifima. Kad muzičar zna svoj zanat, pratnja će bilo doprineti jačanju izraza pevane partije bilo dodatli nove ideje koje tema traži, a koje pevana partija nije mogla da donese. Tako će prvi

Teške oči pokuša da dignu ali opet
Zanemože. Zadata tati pod grudama rana.
Triput se uzdiže i na lakat oslonjena dže
Triput na postegu klonu, očima lutajući visoko
Potraži neba svetlost našavši je klonu

(da se od svih živaca i kostiju odvoj

taktovi bosa biti u vrlo turobnoj harmoniji, koja će biti plod suvišnog akorda septime (g) kao izvan uobičajenih pravila, a za njom će doći jedan disonantan akord lažne kvinte (h). Ostalo će biti niz mekih seksta terci (k), koje će obeležiti dubljenje snage i voditi njenom gašenju, što odgovara Vergilijevim spondejma: «Alto quæsiuit coelo lumine».

Vidimo iz ovog teksta da Didro uspostavlja odnos različitih umetnosti i naziva ga «hijeroglifskim», a mi bismo ga nazvali izomorfni. Ako se ova analiza prenese na pevano pozorište videćemo da će gest delovati isto kao i slika: likovna kompozicija predstavlja zamišljenu opersku glumu, koja nije ni dodatak n. naglašavanje, već delovanje prave uzajamnosti. Za Didroa scenska igra nije izlišno ponavljanje pevanja, što bi značilo slaganje dva slova izražajnosti jedan preko drugog, već prosto uzajamno dopunjavanje gest, koji pripada likovnom svetu, samo je drugo lice pevane reči. Didro stoga i može da napiše:

Povodom energije gesta naveo sam nekoliko upečatljivih primera, koji su me i doveli do razmatranja nekakve uzvišenosti, koju nazivam uzvišenost situacije.²

Uzvišenost situacije je uzvišenost pevanja. Ne treba zaboraviti da je XVIII vek opsednut savršenstvom slikarstva, koje daje mogućnost da se sve pokaže izrazajnošću. Na operskoj sceni gest je posledica reči. Zato su savremenici smatrali gestualno (Didro je pisao gestikulaciono) samo kao neuspeh reči.

Kao i pravka, koja je neizbežno i pevanje, stoga je završetak pevanja da se gest i reč ujedine u savršenu igru i harmoniju. Upravo nem, h gestualno to jest da koja uspostavlja i završava i nastavlja se pevanje. Završetak i Pevanje

¹ Op. cit.

² Op.

najveće tragičarke (operske, to se podrazumeva) XVIII veka, Sent Iberti, hroničar ovako analizira njeno tumačenje Piccinijsve *Didone*.

Dar ove uzvišene glumice poticao je iz izvanredne osećajnosti. Može se neka arija bolje pevati, ali se ne može ni arijama ni recitativima dati istu ja, strasniji naglasak, ne može se dati dramatičnija radnja ni rečitije čitanje. Još se sećamo njene strašne neme glume, tragične nepomičnosti i užasnog izraza njenog lica za vreme druge arije hora Plutonovih sveštenika, pri kraju trećeg čina, i za vreme trajanja tog hora. Na predstavama bi zauzimala položaj u kome se spontano našla na prvoj probi. Sedeći na prednjem delu scene, pogleda uperenog u orkestar, čim je čula prve zvuke te turobne završne melodije, koju dotad nije čula, prebledela je, skamenila se kao da čuje presudu, kao da oseća užase smrti. To je i sama vrlo odlučno izjavila posle probe. Neko joj je govorio o utisku koji je prenela na alufoce. Zaista sam to i osetila — odgovorila je — već kod desetog ili dvanaestog takta osetila sam da umirem.¹

Ovaj tekst bez okolišenja pokazuje da je likovni izraz gesta nekakvo usaglašavanje s osećajnošću, ukratko, s osećanjem koje treba da se izrazi g.l.a. m. Moglo bi se reći da ta ideologija iz druge ruke odbacuje bilo kakvu teoriju podražavanja: gest ne priziva glas, a glas ne priziva osećanje. Didro je, za razliku od Rusoa, naslutio da jezik nije, po svom poreklu, podražavanje.

Ako me pitate kad je hijeroglif sloga ušao u jezik i da li je on svojstvo jezika u nastajanju, ili svojstvo već obrazovanog čak i usavršenog jezika, odgovoriću vam da su se ljudi, stvarajući prve elemente svog jezika, po svoj prilici povelili

¹ Notice sur la vie les ouvrages de Piccini, Ginguéné, Paris, kod udovice Panckucke, godina IX.

za većom ili manjom lakotom izgovaranja nekih slogova, zavisno od građe organa govora, ne obazirući se na moguću odnos elemenata reči bilo prema količini, bilo prema zvučnosti, ili prema fizičkim svojstvima bića koja je trebalo da označe. Zvuk samoglasnika A se izgovara vrlo lako, i zato je bio prvi u upotrebi i menjao se na hiljadu raznih načina pre no što se prešlo na neki drugi glas.

Vidimo ovde da se napušta ideja podražavalačkog sklada kao začetka obrazovanja reči i pojma. Isto to naslućivanje goni Didroa da odbaci podražavanje kao osnovu odnosa gest—reč—pevanje. Opsednutost likovnošću ne može ovo naslućivanje da razbije o prirodu jezika: slikarstvo predstavlja ono što govori, pa znači i pevanje, s miškom postizu — potpunu predstavu teme: pozorišni i operijski prostor deluje prvenstveno na osnovu pojma istovremenosti onih stvari koje treba označiti; jednom reči ono što može slikarstvo može i opera ako uključi i gest. Po Didrou treba dati vizuelnu predstavu. Gluma pevačice Sent-Iberti to najrečitije govori. Kao što pojam nije nastao iz ponovo proizvednog zvuka, tako ni gest ne ponavlja pevanu reč, on je transcendirao. Tim povodom Didro je napisao dve značajne redove:

Tu Italijani pokazuju (...) koliko su duboki kompozitori, veliki podražavaoci prirode, veliki pantomimičari. Genijalne pojedinosti su u njih štedro rasute. Ponekad s takvom snagom da zaprepaste i najglupljeg čoveka, drugi put s toliko tananosti da bi se reklo kako su njihove kompozicije namenjene samo malom broju osećajnih duša izvanrednog sluha.²

Prilagodnost pevanja počiva na ideji da izražajnost zahteva potpun sklad gesta i zvuka. Zanimljivo osvrnuti se ovde na suprotan primer Vatoa, čiji se slikarski postupak sastojao u organizaciji kompozici-

² Didrot: *Lettre sur...* (podvukao autor).

² Didrot, *Oeuvres*, Pariz, 1821, t. XV, str. 233.

cije na osnovu veštine ukazivanja. Uticaj italijanskog pozorišta, zasnovanog na pantomimi, neposredno je inspirisao Vatoa, naročito dok je pripadao krugu oko Pjera Kroza. Ovaj je pozivao prijatelje da učestvuju u predstavama *Ludosti ili Španjolskog Vojvode* (1743). Vatoa je u svojim crtežima i skicama, posebno je beležio pokrete flautista, gitarista i igrača. Ako opera nije neposredno prisutna u njegovim delima, očigledno je da organizacija prostora počiva na pozorišnom shvatanju: po tom shvatanju, svaki pokret svakog lika je već njegovo uključivanje u zajedničku celinu. Šta više, ono što figura pokazuje pripada oblasti pokreta i zvuka. I drugo, opšti raspored slika snažno podseća na scene italijanskog bufo-pozorišta, kako kostimima, tako i dekorom. Slike *Italijanski glumci* (*National Gallery*, Vašington), *Ljubav u francuskom pozorištu* (*Kaiser Friedrich Museum*, Berlin), *Ljubav u italijanskom pozorištu* (isti muzej) daju taj prisni sklad radnje i gesta. Odnos značenja odgovara Didrovoj analizi i ulozi kostima, kojim je XVIII vek bio opsednut. Gest muzičara i kitnjast kostim Vatoa odgovaraju nemom gestu i stavu Didroa. Mada Vato pripada prethodnoj generaciji, imao je prilike da vidi uspon italijanske umetnosti i kako ju je Karpas koristio. Slika *Venecijanska svečanost* je upravo kopija istimenog dela, prikazanog u Operi 1711 (*National Gallery of Scotland*, Edinburg). Zanimljivo je da je baš jedan slikar, Z. de Mondorž, uzeo reč i ustao protiv loše pisanih opera, to jest onih koje ostavlja u prostoru za nesklad pevanje — izraz, u svom tekstu *Razmišljanja jednog slikara o operi* (1743).

»Nikako ne shvatam taj način komponovanja. Ne može se zapamtiti ni jedan jedini takt, a sve su partije tako upletene da treba čitav koncert da bi se razumela jedna reč; kažu, to je harmonija, harmonija kad baš hocete, a i to sigurno nije moja harmonija [...]. Treba pokušati da se

reči uklape u melodiju nekog plesa da bi se shvatilo koliko treba truda da se ništa ne kaže. [...] Ja operu poredim s dobrom slikom [...]. Red se ogleda u celini, u raznolikosti i u rasporedu svečanosti jedne opere. A crtež u načinu vođen u svake scene, i najzad boja će se javiti u lepim stihovima, koji će se bez prenemaganja naci na najvažnijim mestima, dok će drugi, ne toliko blistavi stihovi, poslužiti za stvaranje utiska svetlo — tamno.¹

Izgleda da operско, i dramsko, mesto nudi odgovor na pitanje organizovanja slike kao događaja. U stvari, ako je slika istovremenost činjenice, ako međusobna veza gest — pevanje teži uspostavljanju te istovremenosti u cilju ostvarenja datog izraza, opera svojom radnjom daje predstavu onoga što slika nema — a to je dinamičnost. Ovo povratno dejstvo je očigledno ako se uporedi Didroovo *Pismo*, čiji je cilj da definiše uzvišenost situacije (gest kao izražajnost), sa slikarskom predstavom *Venecijanskih pevanosti*. Zajednički problem oba umetnika je da odrede šta je situacija. Vato rešava ovu teškuću služeći se pozorišnom organizacijom slike, Didro uvodeći gest u pevanje. Utisak odraza je očevidan. A određeno je ovo: slav, to jest istovremenost radnje (gest za Didroa, raspored likova za Vatoa) i njenog izražavanja (pesma, boja). Problem izražajnosti vodi novom shvatanju pevanja kao vizuelne pojave prvenstveno usredsređene na lik. Telo je zamenilo mašinu.

Ovu dvostruku usmerenost mašte na kostim i gest prati traženje prikladnog muzičkog jezika. Učvršćujući zgradu značenja kostima i glume, što je u XVII veku išlo uporedo s odsustvom značenja jezika, XVIII vek je prinuđen da se upusti u otkrivanje jezika koji će biti i u gestu i u kostumu, i u znaku.

¹ G. de Montdorge *Réflexions d'un peintre sur l'opéra*.

III IDEOLOGIJA MUZICKOG JEZIKA

Zanimljivo je Rusoovo *Pismo o francuskoj muzici*, objavljeno 1753, kao neposredni napad na teorijski rad Ramoa, jer opisuje muziku, svojsvenu XVIII veku, o nekom savršenom muzičkom jeziku. Prepirka o bufonima ovde je zanimljiva samo zato što je u operu unela ono uporno shvatanje da je italijanski jedinstveni i osnovni operски jezik. Problem prirodnosti ponovo se javio prešavši u oblast ideologija maternjeg jezika opere. U vreme kada Ruso u *Eseju o poretku jezika* obrađuje prvu gramatiku, a ne više teološku teoriju jezika, njegovo shvatanje glasa koji peva nazaduje italijanski jezik i njega ono što je hebrejski za teološke te

postavlja sledeću strukturu

gramatika	jezik	teologija
m.šljenje		je-
zika		

i na pretpostavljenoj protivvrednosti, muzik nje ili više tačno, ova dva elementa. Problem ostaje nenačet, jer ne postoji bolja ili gora gramatika, ali on iznosi pretpostavku da postoji bolja muzika.

Ako bi me pitali koji od svih jezika ima najbolju gramatiku, odgovorio bih da je to jezik naroda koji najbolje misli, a ako bi me pitali koji narod mora da ima bolju muziku, rekao bih da je to narod čiji je jezik za to najprikladniji. To sam već ustanovio gore, a imaću prilike to i da potvrdim u nastavku ovog pisma. Ako u Evropi postoji jezik podoban za muziku, onda je to sigurno italijanski, jer je taj jezik mek, zvučan, skladan i naglašen više od svih ostalih, a te četiri odlike upravo najviše odgovaraju pevanju. Mek je jer su artikulacije tek po izuzetku složene, spo-

ticanje o suglasnike je retko i bez grubosti, a veliki broj slogova sastoji se samo od samoglasnika. Zbog toga je, jer je većina samoglasnika otvorena, nema složenih dvoglasnika, ima malo ili nimalo nosnih samoglasnika, te njihovo retko i lako izgovaranje dopušta bolje razaznavanje slogova, koji time dobijaju u jasnoći i punoći. Kad je reč o skladu, koji zavisi i od broja glasova i od prozadije koliko i od samih glasova, prednost italijanskog jezika je u tom pogledu očigledna, jer treba napomenuti da sklad i prava slikovitost jednog jezika ne zavise toliko od stvarne snage njegovih reči koliko od rastojanja između mekog i snažnog u glasovima kojima se služi, i od širine izbora koji nudi za slike kakve treba naslikati. Ako je ovako kao što pretpostavljamo, neka se oni koji misle da je italijanski samo jezik blagosti i nežnosti potrude da uporede međusobno ove dve strofe Tassa.¹

U stvari, jasno je da je za Rusoa italijanski sistem ravnoteže zasnovan na fonologiji i uklanjanju označenog (*stvarne snage njegovih reči). Italijanski bi bio tako jezik koji u sebi već nosi muziku, kao što bi razmišljanje već nosilo u sebi i gramatiku. Ovaj idealizam Rusoa suprotstavlja dva reda označenog i nadsintaksičkih odnosa: red dokazivanja, francuski, red prijatnosti, italijanski. Ruso prečulno podrazumeva da francuska opera pripada umetnosti govornišva, a italijanska poetskoj umetnosti.

Ako bih hteo ovim povodom da budem opširniji, mogao bih vam pokazati i da su inverzije u italijanskom jeziku mnogo povoljnije za lepu melodiju od daktiličkog reda našeg jezika i da se

način kad se dugo neizvesni smisao izlaganja razreši glagolom u kadenci nego kad se razvija postupno, te radoznalost duha stoga slabi ili se postepeno zadovoljava, dok žed uha, naprotiv, raste sve do kraja fraze. Mogao bih vam još dokazati i da je veština nedovršenih rečenica i isprekidanih reči, koja je bliska italijanskoj muzici zahvaljujući sklopu jezika, potpuno strana našoj muzici, te mi nemamo drugog načina da to nadoknadimo sem pauzama, koje nikad nisu pevanje i u takvim slučajevima pokazuju više siromaštvo muzike nego mogućnosti muzičara [...].²

Ova se strategija eliminacije francuske operске muzike nastavlja s dva suprotna primera: pauza, ukras Ruso svodi pauzu na nemuzičko, prikriveno poistovećujući muzičku pauzu, predah, s negovorom. A ukrašavanje, karakteristiku italijanske muzike, koje se u francuskom koristi u deklamaciji, takođe spušta na nemuzički element, pretvarajući se da muzičke znake (one dodate, nenapisane note) smatra suštinom tumačenja muzike. O francuskom ukrašavanju čuti. Ukratko, iz operškog govora izbacuje ono što je tipično opersko. Ova nepravedna strategija svodi, tako, francusku operску muziku na pasivo.

Uleo sam iz obe muzike podjednako cenjene arije u svojoj vrsti i oslobađajući jednu većitih kadenci i preliva glasa, a drugu onih tonova koji se podrazumevaju, te se kompozitor uopšte i ne trudi da ih piše, računajući na inteligenciju pevača [...]. Postupih tako značilo bi dati svu prednost francuskoj muzici: jer one note što se podrazumevaju u italijanskoj muzici nisu ništa manje bitne za melodiju od onih zapisanih na hartiji. Manje je reč o onome što je napisano nego o onome što treba da se peva, a taj način pisanja treba shvatiti kao nekakve skraćnice, dok ka-

¹ J. Rousseau, *Lettre sur la musique française*, Œuvres t. XI Dupont, 1824.

² Op. cit.

sto da ponudim uhu dva jedina tona koja obrazuju disonancu, resim da ispunim akord svim tonovima koji mu odgovaraju, dodacu trozvuku sekund i sekstu, a lažnoj kvinti sekstu i tercu, uvođeći u svaki akord novu disonancu, to jest uvešću istovremeno tri konsonance koje moraju svakako da im ublaže i oslabe delovanje, tako ce jedan od akorda biti manje bezbojan a drugi manje oštar¹.

Sada autor iznosi shvatanje da priroda opravdava ovakvo tumačenje, što zaista pripada ideologiji a ne teoriji, on s jedne psihofiziološke doktrine, doktrine intelektualaca prelazi na jednu naturalističku teoriju. Tom mutnom postavkom o prirodi pevanja, različitoj od nezvučne prirode, prećutno zapada u utabane staze teoretičara s početka XVII veka, ali je Ruso primoran da isključi pevanje iz zvuka. Drugim rečima, umesto da tvrdi da je ton = pevanje Ruso pokreće genealoško shvatanje da ton ređanjem i dukovanjem podražava pevanje te tako može i moniju Ramoa da nazove neprirodnom, jer deluje kao posledica, a ne kao uzrok.

Izvesno je i na prirodi čoveka zasnovano u celu da muzika, koja se savesno drži harmonije u kojoj su svi akordi potpuni, mora da bude višeglasna, ali i da je slabo izražajna — što je opet obeležje francuske muzike. Istina, pri usklađivanju akorda i partija izbor biva vrlo težak i zahteva mnogo ukusa i iskustva da bi sve uvek bilo kako treba, ali ako postoji pravilo kojim bi se kompozitoru pomoglo u tim okolnostima, je to sigurno pravilo jedinstva melodije, što je upravo nameravam ovde da utvrdim, a tiče se svojstva italijanske muzike i objašnjava i blagost pevanja i snagu izraza koja u njoj vlada. I svega ovoga proizilazi da muzičar, pošto je dobio proučio osnovna pravila harmonije, ne sme

¹ Op. cit.

žuri i nemilice da je rasipa, niti treba da smatra kako može da komponuje pošto zna da slaže akorde, već pre no što počne da radi treba da pristupi mnogo dužem i težem proučavanju utisaka koje konsonance i disonance i svi akordi ostavljaju na muzikalne uši, i često sam sebe da podseti da se velika umetnost komponovanja sastoji isto toliko u razaznavanju tonova koje u određenoj prirodi i prirodi čoveka i onih koje treba komponovati.

Ovde on s ideološkog, antifizičkog tumačenja prelaazi na genealoško, i tako i prirodi da se preko ritma vraća i da tvrdi kako je pevanje ona poništena gramatika muzika veza između parova strukture — — — — —

mišljenje jezik

ritam bi bio taj ni pevanju ni govornu odnos u kome bi se pokazala nesposobnost harmonije da proizvede prijatno pevanje Ruso harmoniju, koja rađa i pevanje i govornu, kao veza mišljenja i pevanja (koja povezuje strukturu)

Rekao sam da svaka nacionalna muzika dobija bitno obeležje od sopstvenog jezika, i moram da dodam da se to svojstvo jezika uglavnom sastoji u prozodiji. Pošto je vokalna muzika znatno pretihodila instrumentalnoj, to je ova druga dobila od one prve način pevanja i mere, a različiti taktovi vokalne muzike mogli su nastati samo iz različitih mogućih načina skandiranja i odnosa dugih i kratkih slogova, što je očigledno u grčkoj muzici, čiji su taktovi primereni ritmu, određenom rasporedom dugih i kratkih slogova i stopa koje pružaju jezik i poezija. Tako, mada se vrlo lako u muzičkom ritmu može razaznati metar prozodije, metar stiha i metar pevanja, nema sumnje da je najprijatnija ona muzika, ili je bar

² Op. cit.

najprijetnijeg ritma, ona u kojoj su sva tri motra uskladeni na najbolji mogući način.

Ovaj genealoški model ima pristo za cilj da pokaže kako italijanski jezik ima pravi ritam. Zapravo, čak je krajnje neteorijski. Od ovog časa Rostropovič može da razvija analizu dva bitna elementa operne umetnosti (kad je reč o kompoziciji): arije i recitativa. Analiza mu je čisto arhitektonska i postavlja razliku između francuske i italijanske arije. Ona prva bi bila samo privid, a jedini joj je cilj odvratanje pažnje od dramske radnje, dok ova druga zaista nosi dramsku radnju. Francuska arija je dakle, nediskurzivan element, koji ne doprinosi razvoju radnje, i istovremeno je i jedini muzički trenutak (recitative koji je presecaju naziva »kricima«). A italijanska arija bi u sebi sažimala i muzički preloz (jednaka mušljenje = pevanje) i dramski cilj.

Pošto je reč o arijama i o recitativu, dozvolite mi, gospodine, da ovo pismo završim s nekoliko rečenica i o jednom i o drugom, jer će one možda doprineti rasvetljavanju problema koji se rasvetljava ovde. Shvatanje gradnje opere u našim monodrama najbolje se ogleda u neobičnosti njihove notne klature. One velike komade italijanske muzike koji očaravaju, ona genijalna remek-dela koja teraju suze na oči, koja daju najupečatljivije slike i opisuju najživlje trenutke, budeći u duši slike i stili koje izražavaju, to Francuzi nazivaju »arijama«. A naziv arija daju bljutavim pesmama koje umeću u scene svojih opera, dok pravim monodramom zovu one razvučene i dosadne jad klature kojima samo nedostaje pevanje bez pogrešnih »kricova« pa da uspavaju svu publiku. U italijanskoj operi sve arije odgovaraju situaciji i deo same scene. Čas je to očajni otac kome se ne činjava sen nepravедно u smrt oteranog sina.

¹ Op. cit.

koja mu sad prebacuje nemilosrdnost, čas je to dobrodušni vladar koji treba da na primeru pokazuje svoju strugost, te stoga moli bogove da mu oduzmu carstvo ili da mu daju manje osetljivo srce. Ovde nežna majka lije suze pri suaretu sa sinom za koga je mislila da je mrtav, tamo se govori o ljubavi, ali ne s onom neukusnom i naivnom smešom žara i lanaca, već rečima tragičnim, živim, izavrelim, aspiciranim, kakve odg varaju vatrenoj strasti. Takve reči treba obogatiti muzikom punom snage i izraza i dodati energiji poezije energiju pesme i harmonije. Reči naših arijeta uvek su, naprotiv, odvojene od teme i samo su slatunjava priča, koju niko ne želi da čuje; to je niz slučajno skupljenih malobrojnih zvučnih reči koje naš jezik može da pruži, okretanih na sve načine sem na onaj koji bi im dao neki smisao. U tim pesmama u sarama iscrpljuju naši muzičari svoj ukus i znanje, a naši glumci svoje gestove i pluća, i pred tim čudnim komadima naše zene se obaznaju od divljenja. A najupadljiviji dokaz da francuska muzika ne zna ni da stane ni da govori upravo je to što i ono malo lepota koje bi mogla imati ne ume da razvije samo u rečima koje ništa ne znače. Međutim, kad Francuzi govore o muzici, reklo bi se da samo u njihovim operama muzika slika veličanstvene slike i velike strasti, dok je u italijanskoj operi sve sama arijeta, u operi u kojoj su i reč arijeta i smešna stvar koju reč označava podjednako nepoznate. Ne treba se čuditi prostoti tih predrasuda, italijanska muzika nalazi, čak i među nama, svoje neprijatelje samo u onima koji o njoj ništa ne znaju, a svi Francuzi koji su pokušali da je prouče, jedino u nameri da je kritikuju s poznavanjem stvari, uskoro su postali njeni najvatreniji obožavaoci. Posle arijeta, vrhunac modernog ukusa u Parizu su danas ti čuveni monolozi kojima se divimo u našim starim operama: ovde treba

primetiti da su naše najlepše arije u monolozima, a nikad u scenama, jer u naših glumaca ne postoji nema gluma, a pošto muzika ne pokazuje nijedan gest ni u opstaje niti u kakvoj situaciji, onaj što cuti ne zna šta će sa sobom dok onaj drugi peva.¹

Kad je reč o rečitativu, Ruso takođe stvara distinkciju: i francuskom rečitativu, kao posledici nepriradne harmonije već prethodno analiziranoj povodom Ramoa, koja se iskvarila uvođenjem prostih ukrasa i preliva u držanju tonova (glisando, triller, kadenca), on suprotstavlja italijanski adad

[...] jer stari rečitativ su glumci onog vremena izvodili sasvim drugačije no mi danas. Bio je življa a ne toliko razvučen, manje se pevao a više recitovao. (To dokazuje trajanje Lilijevih arija danas, a mnogo je kraće u Lilijevima starijima prema originalu koji su se uvek držali kratkim i jednostavnim. Stari su se uvek držali jednostavnim i kratkim, a mi danas imamo mnogo razvučenijih. U naše vreme, kadone i iz tih arija koje su prethodno su se namnožili, opera je još razvučenija i skoro da u njoj ništa nije ostalo od onoga što mi rado nazivamo arijom [...]. Razvučenost je zika, nedovoljna gipkost naših glasova i plačevni ton, koji stalno vlada u našoj operi, svode skoro sve francuske monologe na spor ritam, a kako se takvi ne oseća ni u pevanju, ni u basu, ni u pratnji, ništa nije tako razvučeno, tako labavo i nepotrebno kao što su ti lepi monolozi, kojima se svi divi, zavejavajući trebalo bi da su tužni, a oni su samo dosadni, trebalo bi da srce deraju, a oni samo vređaju. Italijani su veštiji u svom adadu: kao je pevanje tako sporo da zapreti opasnost slabljenja takta, oni ubace bas koji je takvim i novim obeležava ritam, a pratnja ga naglašava razdvajanjem nota, držeći tako i glas i uho u taktu

¹ Op. cit.

i dajući pevanju i lepotu i, naročito, čvrstinu tom odrednicom. Ali priroda francuskog pevanja ne dopušta tu mogućnost našim kompozitorima, jer glumac koji bi morao da peva u taktu ne bi mogao da pusti na volju svom glasu i svojoj glumi.¹

Treba jasno reći da Russova analiza ide putem nejednakosti: prvu se poziva na genetsku ideju čiste lilijevske deklamacije — ali mu ne pada na pamet da je uključi u analizu: pozivanje je čisto polemičko — da bi potom kazao kako je sadašnji rečitativ u opadanju, to jest ukrašen. Zatim tvrdi da francuska arija nema ničeg zajedničkog s italijanskom kitnjastom arijom. Istovremeno stavlja na terazijske taj »degenerisani« rečitativ i italijanski adado. U stvari, treba primetiti da ne oblikuje u čemu se muzički kitnjasti rečitativ razlikuje od italijanske arije: dramaturški cilj im je isti — napredovanje radnje. Stoga teško da možemo da vidimo u čemu je razlika. S druge strane, italijanski adado se ne može upoređivati s francuskim

adadom, jer je to nešto drugo. Po pravu francuski rečitativ i italijanski adado i francuska arija i italijanska arija su različiti. Francuska arija ima dve funkcije (čista igra i radnja) i ludičku funkciju (čista igra pevanja, mrtvo vreme drame). Lukavstvo analize izlazi na videlo ako se uvidi da Ruso, u stvari, igra na dva merila, ritam i semantiku — ukratko, za njega dva fenomena jezičke prirode (vidi gore o ritmu): ono po čemu se razlikuju te dve umetnosti pevanja je neposrednost francuskog pevanja da sadrži semantiku, dramatsku po sebi, i ritam jezika (u krajnjoj analizi fonološki sistem) koji bi tu semantiku povezao sa semantičkom stranom pevanja. Po Rusou, francuski, u odnosu s muzikom, nema semantiku podobnu onoj izrazi željena dejstva, niti ima fonologiju sposobnu da označi imaginarno o kome se peva, to jest

¹ Op. cit.

nema prirodan odnos prema rečima. Za Rusoa je francuski instrumentalni jezik. Ali u njegovom dokazivanju do ozi do skrivanja Ruso p... iz... analizu operskog dueta, nadovezujući se na Grunovo *Pismo o Omfali*. I tu nalazi primer neprirodnog sistema dueta koji treba da predstavi prirodnu radnju (dijalog). A, paradoksalno, taj Russov duet blistavo rasvetljava recitativ.

Od svih muzičkih partija najteže je obraditi duet ne napustajući jedinstva muzičkog, te ova tema zaslu... je da se na njoj zadržimo. Ali i *Pismo o Omfali* već je primenio na ovaj duet, već prirode, jer n... ta nije manje prirodno od dve osobe koje međusobno i istovremeno govore tokom izvesnog vremenskog trajanja, bilo da govore jedna isto bilo da govore suprotno, a ni jedna drugu sluša, niti jedna drugoj odgovara. Kad bi se takva pretpostavka i prihvatila u nekim slučajevima, to sigurno ne bi bio slučaj tragedije, gde takva nepristojnost ne odgovara ni dostojanstvu likova koji u njoj govore ni vaspitanju koje se od njih očekuje. Najbolji način da se ova besmislica spase je da se obradi kao dijalog, i to je prvenstveno briga pesnika; na muzičaru je da nađe odgovarajuću muziku za tu temu i tako da je rasporedi da sagovornici govore naizmenično i da citav dijalog čini jednu melodiju koja, ne menjajući temu, ili bar ne menjajući tempo, pretače u svom razvoju iz jedne partije u drugu, se prestaju da budu pojedinačni, a bez prekidanja.

To jest, ako se pred potrebu da odgleda i nije ariza, Ruso pribegava deklamaciji, te ova samim tim stiče dvostruku ulogu koju... je on proćicao: prvo, u njoj je sažeta drama.

Govoreći kakvi dueti treba da budu, tačno sam opisao kakvi su u italijanskim operama. Da li je ikada čuo tragični duet koji na nekoj italijanskoj

sceni pevaju dva dobra glumca, i uz pratnju orkestra, a da ga to nije ganulo, ako je mogao ne pustivši, suzu da prisustvuje rastanku Mandane i Arbacije, smatram da je dostojan da zaplače pri rastanku Libije i Epafa. Ne zadržavajući se uporno na tragičnom duetu, muzičkom žanru o kome u Parizu ni pojma nemaju, mogao bih da vam navedem komični duet koji svi znaju, i navešću ga smelo kao uzor pevanja, jedinstva, melodije, dijaloga i ukusa, a kome, po meni, nema zamerke kad se dobro izvede pred slušaocima koji umeju da čuju — to je duet iz prvog čina *Serva Padrona*, „*Le conosco a quegli occhietti*“, itd. Priznajem da je malo francuskih muzičara u stanju da oseti njegovu lepotu, a rekao bih rado o Pergolezu ono što veli Ciceron za Homera: već je veliki napredak u umetnosti ako se uživa u čitanju njegovih dela.¹

Drugo, ona je vrhunac semantike i ritma.

Kad se združe dve partije, što treba da je retko i da traje kratko, treba naći sklad pomoću terci i seksti, tako da i drugi glas ostavi željeni utisak, ne odvrćajući sluh od prvog glasa, snagu disonanci, prodorne i jake tonove i fortissimo orkestra treba ostaviti za trenutke nemira i uzbuđenja, kad glumci, kao da se zaboravljaju, te svoje nemire prenose u dušu svakog osetljivog slušaoca, delujući na njega snagom uzdržano rasporedene harmonije. Ali takvi trenuci moraju biti retki i vešto pripremljeni. Treba nežnom i blagom muzikom pripremiti i uho i srce za uzbuđenja, da bi i jedno i drugo prihvatilo te zestoke potrese, a ta uzbuđenja treba da proleću dovoljno brzo da bi odgovarala našoj slabosti, jer suviše jako uzbuđenje ne može biti trajno, a ve... to prevaznazi prirodne granice ne može da deluje.²

¹ Op. cit.

² Op. cit.

¹ Op. cit.

Ovde ideološka analiza Rusoa doživljava poraz. Naći ćemo se pred posebnom ideologijom koja će postepeno ovladati čitavim shvatanjem pevanja: u XIX veku recitativ će biti izbačen iz dramskog izražavanja, arija — na italijanskom ili na jednom semantički mumificiranom francuskom — biće nosilac radnje i imaginarnog, te je razumljivo što će doći do traženja novih izvora u muti, kao što to biva možda u Berliozu, a sigurno u Vagneru, da bi recitativ povratio svoju ulogu u izražavanju, ulogu živog jezika.

Ovo novo objašnjenje izražajnosti postaje od sad glavni deo zaziranja publike od tumača uloge. Videli smo da prerusavanje — u XVII veku obična dramska igra — u XVIII veku nosi imaginarno kastrata. Prerusavanje nultog stepena smenjuje se pojmom da se odslikanim, opisanim, ukrašenim ili obnaženim telom najavljuje neko drugo telo s pomeranim smislom: erotska put. Raskol između žene i kastrata javlja se za publiku XVIII veka kao scensko odslikavanje kolebanja između francuskog i italijanskog pevanja. Staviše, taj raskol nosi u sebi nešto kao fizički preokret: u XVIII veku telo je ono što je u XVII veku bio dekor, pravo opšte mesto shvatanja društva. Problem je što se to traženje prirodne muzike, naklonjeno italijanskoj školi, s jedne strane i s druge strane odbacivanje francuske teatralne muzike, ne poklapaju s dihotomijom kastrat/primadona. Publika se našla pred dvostrukom umetnošću u kojoj je tumač prirodnog pola na strani veštačke muzike (žena, francuska, erotska) i tumač prirodnog pola (muškarac, prirodne (kastar), Italija). Ova protivrečnost dovodi do problema ovog genija koji se ne može izraziti kompozitoru a ne tumača uloge.¹ Suočena s podeľjenom željom, publika, a i njena ideologija, neće

¹ Vid. članak E. Lowinsky *Musical Genius*, u *Musical Quarterly*, 1964, str. 321—340, 478—495, čiji pogledi doprinose ovom radu.

imati onaj lepi izbor kao u XVII veku (kad je pevač bio asekualna javna služba) i zapašće u krizu, koju će tek XIX vek da razreši uzajući pevača na stepen genija.

IV OD TELA DO GENIJA

1 — Kastrat i primadona

Osamnaesti vek je bio erotski trenutak pevanja. Osnovna suprotnost, koja dovodi do tog preteranog isticanja tela, poklapa se s razlikom polova, muško-žensko. Istovremeno, XVIII vek poriče tu dihotomiju i traži dinamički način dovodenja u vezu tela i oba pola. Tako XVIII vek ne samo što nije zatvoren kodifikacijom ženski glasovi — muški glasovi već pokušava da iz nje izvuče jednu drugu protivrečnost. Osamnaesti vek će se služiti i kastratima i primadonama. Oko te podele kretace se najviše u XVIII veku dramski i scenski elementi. Moglo bi se u osnovi reći da je Italija carstvo kastrata, a Francuska »primadone« (ili »trigčarke«, da se prikonimo savremenom nazivu). Međutim, potka je mnogo složenija od ovog jednostavnog razmišljanja. Kastrat i primadona u Francuskoj — koji spada u tradicionalnu temu o strancu u poseti Francuskoj — daje aljuč onoga što se mislilo o operi polovinom XVIII veka.

EGL — Opera! A šta se tamo radi?

NUREDIN — Svako veče devojčice

Tela skladnog

Prkazuju se

Tanorac...

¹ Ansesume Brisel 1759

To je samo opšta tema — opera kao mesto ljubavi, trivijalno ideološko pokrivenje novog značenja opere: smrt Lulija 1687 godine dovodi do opšteg opuštanja, koje smesta koriste pevačice. Tralaž ovako opisuje operu 1701

Obično se nađe neka (gospodica muzičarka) kojoj biva zlo zbog pojasa, te joj treba popustiti grudnjak. Nema godine kad se tako nešto ne dogodi. Tu je početak svih ljubavi, tu se zakazuju sastanci; jednom reći, to je uzrok operskih bolesti.

- Uspon primadone u Francuskoj vezan je isključivo za stvari srca: ljubavna karijera gđice Pelisije, koja je od Dilisa prešla Frankeru, a potom d'Aržantalu, da bi najzad pala u zagrljaj de Leglu s kojim je otvorila javnu kuću, nije uopšte iznenađivao njene savremenike. Kompozitori Detuš i Kampra prionuli su na posao i dali prilično goličave scene (kao što je konkurs za najlepšu zadnjicu...) Zantij Bernar ovako peva o orgijama Kraljevske muzičke akademije

Febus se kreće, prodire, uvlači
Ruke otkrivene, a grlo se svlači,
Samo se nudi, ukrasi izližni,
Velovi nezgodni već su suvišni
Mesto tajnovito, nagota neznana
Sad je na redu, igra je neprestana.²

Najzad, Galantna Evropa Kampra poslužila je 1741 za stihove »O veštini povaljivanja ili Pariz na delu«³, a predstava je održana u sumnjivom hotelu u Ulici Kliša.⁴ Mnoge od pesmica u modi bile su na repertoaru mnogobrojnih »društava« o kojima govori A. D. nu u svom delu.⁵ Do ovog asmeravanja

² De Traïage, *Recueil III*, f. 227, navedeno u M. Barthélémy, *Campra* Pariz, izd. Picard, 1957, str. 101.

³ *Chansonnier Maurepas*, 17 (1731), ff. 363—363, navedeno u Barthélémy, *Campra*, str. 137.

⁴ Navedeno u Barthélémy, *Campra*, str. 124.

⁵ *Les Sociétés musicales, les Interprètes et chantants* 1687, 1. str. 71—81.

interesovanja na ženu — dekret od 1713, određuje broj od 12 pevačica Pariskoj operi, što je događaj od prvorazrednog značaja — u Italiji ne može da dođe, sem u gradovima koji dopuštaju ženama da izađu na scenu: to će im biti u Rimu zabranjeno sve do 1823, a Lava XII (s kratkim ukidanjem zabrane za vreme francuske okupacije), dok će Venecija i Napulj biti prava mesta za »avanturističke« primadone. Prva u nizu biće n. sinom pokl. XVIII veka Duliya di Karo, zvana M. dona javna kuće, ljubavnica napuljskog kralja Benedikta. Karo piše da su u pozorišnom svetu »virtuozna« i prostitutka sinonimi: kad je Faustina 1723 dobila od Firence medalju iskovanu njoj u čast, govorilo se da takvo priznanje treba da se ograniči na »velike umetnike«.¹ Kad se grof Favo oženio pevačicom Markezini, vlada Modene se usprotivila. Drugim rečima, primadona ima u XVIII veku ulogu zvezde modernog filma: u žiži je ljubavnih skandala. Nasuprot njoj, kastrat razvija drugu vrstu opsednosti, koja ne mora obavezno da bude homoseksualna. uprkos porocima koje su im pripisivali, kastrati, prava italijanska ustanova (potvrdio ju je 1676. Inokentije XI bukom koja je proskribovala pevačice, i već vek kasnije bice preko 200 »evirati« ili »music« u crkvama Rima), uživali su naklonost žena i uspon im je obeležen ljubavnim svadama. Da navedemo pismo Sent-Evremona, koje, mada iz XVII veka, ipak opisuje tu klimu:

Mladom Deriju,

Drago moje dete, čudi me što ste dosad osećali nesavladljivu odvratnost prema onoj stvari koja vam je najvažnija na svetu. Ljudi grubi i prosti govorili su vam da treba da se kastrirate: izraz je tako ružan i odvratan da bi zgrozio i manje tanan duh od vašeg. A ja bih, drago moje dete, pokušao da vam učinim dobro na manje neprijatan način

¹ B. Croce, *I teatri di Napoli, secoli XV—XVII* Società di Storia Patria. Archivio Storico, 1876.

I rekao bih vam prikrivenim izrazima da vas treba smekšati lakom operacijom, koja će zadugo obezbediti vašoj koži nežnost, a lepotu glasu za ceo život. [...] Plašite se, kažete, da će vas dame manje voleti. Oslobodite se te bojazni: ne živimo više u vreme budala, prednost koju donosi operacija danas je dovoljno priznata, i umesto jedne ljubavnice koju bi imao obični g. Deri, ublaženi g. Deri imaće ih sto.¹

Jednom reči, jasno je da polna suprotnost muškarac — žena nije bitna, već suprotnost kastrat — žena. Međutim, ti ljubavni običaji su samo uzgredna pojava jedne dublje ideologije. Pod tim lakomislenostima krije se čitav govor tela, gesta, podražavanja, u kome je suština problema. Pod vidom raskalašnosti razvija se ideologija tela, erosa. Ključ daje Ruso, koji, uprkos svom oduševljenju i divljenju za italijansku muziku, nije razumeo zašto je kastrat osnovna značajka italijanskog pevanja, jer je do te mere bio zaslepljen francuskom ideolo-

Najopštije obeležje po kome se razlikuju glasovi ne zavisi od njihove boje ili oblika, već od stepena na kome je taj oblik u opštem sistemu tonova. Obično se, dakle, glasovi svrstavaju u dva skupa: u visoke i u niske. Opasnost je, među jednih i drugih je približno jedna oktava, tako da visoki glasovi pevaju za oktavu više od dubokih, kad pevaju u jedan glas. Duboki su obično glasovi odraslih ljudi, a visoki glasovi žena. [...] I ovde iz falseta, a ne iz pravog falseta, iz visokih glasova, plesom preobraćamo u žensku ljepotu o kastratima, neuporedivi i po boji i po rasponu ženski glasovi.²

¹ Saint-Evremond, *Oeuvres mêlées*, Mercure de France, 1909.

² Rousseau, *Dictionnaire*, op. cit.

U ovoj kodifikaciji glasova po zvučnosti vidi se da on pribegava oveštaloj suprotnosti sopran/alt da bi odbacio kastrata («evnuha»), čiji glas nema ničeg zajedničkog s glasovima dece ili žena. Staviše, on precutkuje činjenicu da kastrat može biti i alt i da je jednaka kastrat = visoki glas pogrešna. Kastrat je, u stvari, treći glas opere, što Ruso odbacuje izjavljujući da ništa nije ravno ženskom glasu. Ukratko, odbija mogućnost postojanja glasa neobuhvatljivog kodifikacijom, glasa koji zalazi u sve kategorije. Ono što on, u stvari, ne dopušta to je odnos podražavanja koji kastrata vezuje za ženu, u čemu je uživao Gete, čije je svedočanstvo zanimljivo utoliko što će kasnije u svojim *Putovanjima po Italiji*, izjaviti da je kastrat proučavao ženu i podražavao je tako potpuno da predstavlja ne njeno biće, već jedno biće koje joj je strano. A za Rusove savremenike upravo je to kastratsko podražavanje žena bilo greška. Za Tozija, kastrat je apsolutno u pevanju — podražavanje ide u drugom smislu; u odeljku 36. svojih *Opinioni* on kaže:

Ako popustljivost pred lepšim polom ne opravdava zloupotrebu podražavanja kad ono šteti umetnosti, treba još snažnije žigosati ljude koji, umesto da stvaraju, podražavaju ne samo svoje kolege istog pola već čak i žene! Ludost, bestidnost!³

Drugim rečima, za Tozija je opersko stvaralaštvo na strani muškaraca, a ženama ostavlja samo pravo da podražavaju «muzičare». U odeljku 36 kaže:

Kad bi neke pevačice — koje poštujem — mogle da uvide da podražavajući dobru pevačicu postaju loše umetnice, uštedele bi sebi smešan izgled na sceni [...]. Do tih grešaka zgeda da ih više vodi nagon, kao životinje nego razum.

³ P. F. Tosi, *Opinioni de'cantori Antichi e Moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, Bolonja, 1723.

Podražavanje žena — žena spada u iracionalnu oblast, kao i podražavanje muškarac — žena. Prenošenje »milosti« postoji samo u odnosu kastrat — kastrat. Postavkom o prevashodnoj vrednosti visokog ženskog glasa Ruso postavlja to podražavanje polova, koje je, po Geteu, prosto preslikavanje, jer se u Geteovo doba kodifikacija već izmenila. Obrazuje se hijerarhija između evnuha i žene, glasa koji je obdaren razumom i glasa koji se nikako ne može nadati slavi. Sad je lako sažeti taj dvostruki tok, što Ruso i podvlači jasno, i netačno:

U Francuskoj, gde se traže visoki tonovi i gde uopšte nisu na ceni duboki glasovi, muški glasovi imaju različita svojstva, a ženski samo jedno u Italiji, gde se isto toliko cene lepi donji registri koliko i najviši glasovi, nalazimo na vrlo lepe ženske duboke glasove, koje oni nazivaju altom, i na vrlo lepe visoke glasove, koje zovu sopran, naprotiv u oblasti recitatorskih muških glasova imaju samo tenore; i tako u našim operama postoji samo jedna vrsta ženskog glasa, a u njihovim samo jedna vrsta muškog glasa.¹

Međutim, logički tok onoga što se naziva »musico«, što je drugi naziv za kastrata, kao scenske pojave nastavlja se čestim ponavljanjem mazohističkog elementa lanaca; Sografi² nam saopštava da kastrat voli samo scene ludila, žrtvovanja i okivanja; na primer, Đuz pino operno zahteva da u drami Metastazija *Romolo ed Ersilia* peva trijumfalnu ariju Romula okovan u lance:

U trećem činu Romul slavi svoj trijumf i peva okružen horom. Narod mu kliče — a ta budala hoće da peva svoj rondo u lancima.³

Kastrat je prisno vezan za potpuno odbacivanje poštovanja radnje: ono što kastrat treba da izazove je sažaljenje publike, koje je važnije — tematika

¹ Op. cit.

² Le convenienze teatrali, 1784

³ Op. cit.

respektivnog kastrata, metafora koja se, verovatno, u svesti povezuje s njihovom kastracijom (tačno opisano u *Raspravi o evnuhima* Šarla d'Ansijona, 1707.¹), kao da je njihova pojava na sceni odraz njihovog puta do glasa. Razume se, ova bolesna logika ima svoju suprotnost, to jest težnju beskrajnog pevanja, jer je kastratu svojstveno da lako peva bilo koju partiju, ukrašenu ili pevljivu. On može i mora da je ukrašava po volji, sva plodonošnost kastrata leži u tom obilju uzvišenih tonova. Evo kako Marčelo opisuje muzički stav kastrata:

Dok orkestar svira uvod u njegovu ariju, pevač hoda po sceni, ušmrkuje duvan, žali se prijateljima da nije pri glasu, da je nazebao; a kad peva, zna da na kadenci može da zastane i izvede varijacije po svom nahođenju. Dirigent onda napušta svoje mesto za klavsenom, šmrče duvan i čeka da kastrat završi.²

Jednom reč, dramska logika je u uživanju: kastrat ne glumi komad, on ga navlači na sebe kao kastrata, i na kraju ima. Imaginarno se ovde vezuje i nesposobnost kastrata da razvoji lik od tumača. Didroov paradoks se sasvim razbija o narcisoidnu fatamorganu kastrata: kao da je detinjstvo, doba kastracije, konačno oviđalo pevačem. Ovo se potom ogleda u tumačenju koje daje kostim: Markezi je zahtevao da na scenu izađe na konju, a džinovskom perjanicom i uz zvuke fanfare. Dramaturški element se briše zbog pojave pevača, što je način da se liku oduzme sav značaj. Treba znati da je kodifikacija rasporeda učestvovanja na sceni tome logički važna: Metastazio izjavljuje, povodom svog dela *Demofoonte*, da glavno lice mora stalno i po svaku cenu da bude na levoj strani.³ U tim uslovima je usredsređivanje radnje na tumača uloge ne može biti lakše: na ispražnjenoj pozornici i pred odušev-

¹ Charles d'Ange, *De l'usage des Langues*, 1707

² Marcello, *Teatro alla Moda*, Venecija 1887

³ Metastasio, *Lettere*, Firenze, 1787—1789

je u publici kao stas i než, a g. sam svojim telom, a nikako da tumači lik. Cilj procesa je, u stvari, publika: zanimljivo je pročitati opis jednog kastrata koji peva religioznu ariju:

Sanjor Savoj, prvi glumac Londonske opere, koji nije bio poznat u Parizu, pružio je još veće zadovoljstvo. Pevao je dvaput, prvo arijetu *Sa-
ndria*, *Sent-Iberti*, a potom *Sanjor*.
Alessandria, i svaki put je pozivan na »bis« tako jednodušnim klicanjem da je morao da udovolji želji publike. Ovaj kastrat ima, uz najsavršeniji glas, i mnogo lakoće i izražajnosti. U njegovoj arijeti, za koju vele da je odlomak iz *Olimpijade*, ima uzvik kao u *Aikesti*, koji su izazvali toliki utisak u Operi. On ih je izveo s takvom snagom da je ranio sva srca.¹

Ova tematika »ranjenog srca« je u XVIII veku vrlo stvarna: dolazi do prave histerije publike, što nema nikakve veze s uspehom pevačica. Kad je reč o kastratima, »musicis«, govori se samo o kriticima i žestini, a kad je reč o ženama, onda o osećanjima i čistoti. Lako je videti razliku.

Kastrat Proci je zaista burno pozdravljen kad je na Cveti pevao na Duhovnom koncertu; i kao što to biva u takvim slučajevima, ljubitelji su bili besni [], govorili su ružnim rečima da bljuje tonove, to jest da ih izbacuje iz grla, a ništa mu ne dolazi iz duše. Uostalom, pojaviće se još nekoliko puta i možda će onda biti prilike da se bolje oceni njegov dar i da se staloži sud publike o ovom kastratu.²

Ako se prati ženski tok, vidi se da je odgovarajući nescenski element kastrata kao lika doneo, na protiv, neverovatno iskušenje za primadone u Francuskoj, gde mogu da istaknu svoje telo oslobađa-

¹ Marcello. *Teatro alla Moda*, Venecija 1887.

² *Mémoires secrets*, t. X, 16. avgust 1777; i t. IX, 4. april 1776.

je se dragocenog kosema. Biograf gđe Sent-Iberti kaže:

Zar nismo videli Sent-Iberti, drugom prilikom, u jednoj operi, u tunici podvezanoj pod otkrivenim grudima, potpuno golih nogu, i kose, njene prirodne kose, raspuštene po ramenima? Pljeskalo joj se do ludila! Ali sutradan su ministarskim naredbama zabranili pevačici da se ponovo pojavi u tom kostumu, i na drugoj predstavi je uezalska Dijana morala da se vrati čarapama boje kože, tunici od čojice, italijanskom tilu, engleskim satenim, uz častom tatlu i perici.

Ukrašeno, svečano telo, kao metafora kitnjastog kastratskog pevanja, može se suprotstaviti obnaženom telu, kao u delima Bernardena de Sen-Pjera, metafori ženskih glasova XVIII veka u Francuskoj (obično graničnih soprana): pevačica je epifanija »osećanja«, dok je kastrat epifanija besa.

Ova (gđa Sent-Iberti) igrala je poslednji put ulogu Didone u istomenoj operi Plčinija i sve su je više slušali, sve više joj se divili, dublje s njom saosećali i publike je bilo sve više, tako da je to jedinstven primer. Ova izuzetna glumica kao da na svakoj predstavi dodaje po nešto čistoti pevanja, istinitosti izraza, dubini osećanja koje je iznela na prvom prikazivanju. Glas joj je kao u Todiyeve, gluma kao u Kleronove, to je primer kakvog nije bilo na ovoj sceni i koji će dugo služiti za ugled. Na kraju drugog čina, koji se završava potresnim triom, tako dirljivim i tako istinitim, Eneje, Didone i njene sestre, iz partera obavijen belom trakom s izvezenim rečima Didona je bačen levoru venač []. Taj venac je bio i Sent-Iberti su besmrtne.³

Tematiki paroksiznog tela suprotstavlja se tematika istančanog tela, vlog, dijanog te a

¹ Ed. de Goncourt, *Madame Saint-Huberty*, Flammarion, 1880.

² *Correspondance littéraire*, 14. I 1784.

Gđa Mara, mada nema tako čist glas kao gđa Lager, niti tako zračan kao gđa Tod, ipak je najsnažnija opšte dopadljiva, jer je podjednako dobro pevala i recitativ i kantabile i bilo kakve arije, njen način pjevanja je divno savršenstvo koje zahtjeva neshvatljiv rad i upornost. Slavi, parade odgovara i vrhunac jupkosti.

Neuporedivo je uživanje slušati komade koje pjeva gđa Tod, ova pjevačica izvađa ih od srca, od bravanja i divljenja lepote njenog glasa, iako je pjevanje uvek tako, i uvek je podjednako i bez zadržavanja. Gđa Tod je tako kritična šlja o svojoj umjetnosti, njer je to, čiji je da prati namjeru kompozitora, da na muzički izraz pre svega, da iz duha gledalaca odagna i samu pomisao na težinu.²

Medutim, neobičnije je međusobno nerazumjevanje dve vrste pjevanja, jer Italijani smatraju da je pjevačica mnogo, mnogo pjevač. Tako Marcello izjavljuje u svojim spisima:

Kad pjevačica nije navedena, potrudite se i arije, koje je prepisao bez pratnje basu da bi dobila u vremenu smesta odnese, i mestu Krešćiću ne bi dala, on napisao stave d'ave, varijacije, ukrase — a ovaj potpuno neupućen i namere kompozitora [...] napisao je [...] i no što mu padne na pamet, i to obično, da se va tužda mogla svoja ariju na svako, pre stav i pjeva različit.

Jednom reč, Marcello prepisuje pjevačicu i to je, izgleda, mana kastiata, ali ovaj je nekritičan, jer sluša samo, put, za razliku od pjevača koji tek formalno prihvataju. U Francuskoj Didot govori o kastratu Kafarelija rečima: naprotiv, obično namenjenom pjevanju žena.

¹ Mercure, april 1783, str. 130.

² Journal de Paris, 10. decembar 1778, str. 1389.

³ Marcello, op. cit.

Jeste li bili tu kad nas je kastrat Kafareli tako oćarao kako nas ni tvoj žar, Demostena, ni tvoj žar Cicerona, ni uzvišenost tvog genija, Korneju, ni tvoja slast, Rasine, nikad ne oćaraše? [...] Kafareli je zapevao, a mi zanemismo od divljenja... Tanan ukus, uzvišena dirljivost, glas! [...] To je najlepší, najujednačeniji, najgipkiji, najljepši, najdirljiviji glas!

Kad se predstave erotskog imaginarnog sačinjavaju bez mogućnosti mesa, i Pava odluka revolucije bi da zabavi kastrate, a za njom ce se poći i francuske republike posle osvajanja kastrat predstave, ne-prirodnost koju treba otkloniti. Nije, iako se zna, što pojava građanske revolucije znači, počinak dugog niza primadona u Francuskoj, od Katalan jeve do Čintjeve i Malbran. Kastrat i primadona, obični dramski sopran (Kacina, Faustina) — relativno dubok glas — nose zajedno ideal tela i pjevanja XVIII veka. Sad postaje jasno zašto je i engleski gest tako malo važan i oči kad glas i postavljenost proizvode utisak glibo i gra ulog. Gest i telo su raspadaju u patiku je način na koji tragika ka — Sen-Liberti, Arnul, Ponsje, Tod — uče da bude «dirljiva» glasom, a u Italiji način na koji Pakjaroti može da dvoranu dovede do suza izustiv samo tri reči. Zlatni vrhunac telesnog kasa ide uporedo s gubitkom gesta i jednakom gest — reč Pevač mora da pruži, s kaja, te ne treba ni da pokušava da se zrazi re prezentuje (re praesentatio — predstavljajući stvari) osećanje, on ga ne izražava. U odnosu reč — ton uvek gest strada:

Onda ga muzičar, ako je veći umetnik od pesnika, briše i predaje zaboravu, glumac, videći da gledalac žrtvuje reči muzici, i sam žrtvuje gest i dramsku radnju pesmi i blistavosti glasa, tako

¹ Diderot, Sur les caractères et les mots de caractère.

² Op. cit. navedeno izvanje.

da se komad potpuno zaboravi i predstava pretvara u koncert. Ako je, naprotiv, pesnik i muzika će postati skoro nevažna i gledalac može da se zabuni te, prevaren zvukom, čak da i sam muzičaru pripiše zaslugu odličnog pesnika i da misli kako se divi remek-delu harmonije dajući se dobro sročnim stihovima.¹

Zanimljivo je da Ruso smatra da *jedini scenski gest koji može da postoji u operi, ako treba da je izražavan, jeste igra: ples bi izražavao smisao kora i libreta, dekor, muzika. To je jedini okvir u kom gest postoji u operi. Ali Ruso izjavljuje:*

Ako je tako, trebalo bi znati da li igra, koja je jezik i može, prema tome, da bude umetnost podražavanja, može s ostala tri elementa i da uđe u razvoj operske radnje odnosno da li može da prekine i zaustavi tu radnju ne šteteći utisku i jedinstvu komada.²

A onda nastavlja:

Jezik gesta, sredstvo nemih ili onih koji ne mogu međusobno da se čuju, postaje smešan među onima koji razgovaraju: ne odgovara se skakutanjem na reči niti govorima na gest; drugim rečima, ne vidim zašto onaj ko čuje govor onog drugog ne odgovara na isti način. Izbacite reč, dakle, ako hoćete da koristite igru: čim uvedete pantomimu u operu, morate isterati poeziju, jer je od svih jedinstava, najpotrebnije jedinstvo jezika, a besmisleno je i smešno istovremeno reći istu stvar istoj osobi i usmeno i pismeno.³

Drugim rečima, jedini scenski efekti mogu biti kostim ili vandrarnski efekti (hiljadu drangulija kastrata) ili pak erotski. Scenska igra ne postoji: treba ili predstaviti sliku ili izazvati pevača protiv lika — sve do smešnih režija Metastazija. Nema gesta ako je namera da se srce dirne! Eto dakle je doveo

¹ Rousseau op cit.

² Ibid.

³ Ibid.

francuski naturalistički stav s jedne i artifičijelni italijanski stav s druge strane — do kulta pevača, do zaboravljanja izražajnosti u korist re-prezentacije.

Ova izmišljena dihotomija kastrat — primadona dovodi Russov problem muzičkog jezika do nerešive aporije i podvlači suprotnost između erotskog shvatanja tela i strogo naturalističkog viđenja seksa — uz svoj sitni građanski razvrat (De Sad je na strani kastrata, kao što je Sen-Zist na strani primadone) — a izlaz nalazi u poništavanju smisla tu-mačenja istraživanjem smisla stvaranja. Umesto da se razreši suprotnost, odgovara se uvođenjem treće nepoznate: genije će biti, uz nagon, ideološko sredstvo isključivanja uznemiravajućeg pitanja kastrat ili primadone i vraćanja pevanju čulnoj i stvaralačkoj prirodi.

2 — Aporija genija

Ključna reč XVIII veka je »genije«. Daleko od toga da poštedi operu, pojam genija, kako ga je obradio Didro u Enciklopediji, kao da je našao pravo mesto u operskoj muzici. Međutim, ta tema stvaralačkog genija ne postoji izdvojeno: ona se dvostruko vezuje za italijansku »bufo« operu i komični intermecc, kao i za razmišljanje o prirodi jezika. Dugi niz rasprila XVIII veka, od one između starih i novih do one Gluk — Piccini, preko italijanskih razprila o geniju između estetike jednog Maffreidija i estetike jednog Muratorija, do rasprava između Ragnea i Leseria de la Vjevila svedoči, u stvari, o uspostavljanju novog ideološkog sistema jezika. Sedamnaesti vek je prikrivao to pitanje, osamnaesti pokušava da ga odredi. U prvoj fazi Ruso, u svom *Eseju o poreklu jezika*¹ razvija postavku da su

¹ Rousseau, *Essai sur l'origine des Langues Oeuvres* Dupont Paris 1824, t. X.

jezik i muzika dva združena obeležja prelaska iz prirodnog u društveno stanje, dva znaka usavršavanja: izražavanje strasti se čini gestom i zvukom, a potom se pojavljuje reč. Ovo prethodno postojanje glasa u odnosu na govor je zanimljivije od prethodenja glasovnog instrumentalnom, koje, u stvari, opsega protivnika Rusoa (vidi Chabanon, *De la musique*... Pariz, 1785), reč semiološki naglašava krik i gest: razlika je u stepenu i antropološkoj prirodi, jer najavljuje prelazak iz prirodnog stanja u stanje koje prethodi društvenom. Pevanje, naprotiv, ukazuje na prirodnu razliku između te semiološke teorije (krik + gest su znakovi duše) i teorije podražavanja: ako pevanje znak spada u društveno stanje čoveka, ipak deluje kao podražavanje govora, kao zbir krika, gesta i reči.

Pevanje ne izgleda da je u prirodi čoveka. Mada divljaci Amerike pevaju, pošto govore, pravi divljak nikad nije pevao. Nemi nikad ne pevaju, oni samo stalno ispuštaju glasove, muklu riku koju iz njih izvlači potreba; sumnjam da je gospodar Perer, uprkos svom svom daru, ikad iz njih izvukao bilo kakvu muzikalnu pesmu. Deca viču, plaču, ali ne pevaju. U njih prvo izražavanje prirode nema ničeg melodičnog niti zvučnog, a pevanje nauče, kao i govor, podražavajući nas. Melodično i vredno pevanje je samo mirno i veštačko podražavanje naglasaka govornog ili saslušnog glasa: kriči se ili jadikuje bez pevanja, ali se u pevanju podražavaju kriči ili jadikovke; i kao uvek, najzanimljivija su podražavanja ljudskih strasti, a od svih načina podražavanja najprijatnije je pevanje.¹

Glas pri pevanju podražava glas u govoru, dok ovaj podrazumeva samo izražajnu inferencu. Odnos krik/gest/reč (koja znači govorni glas) izraz je duše;

¹ *Oeuvres*, t. XII, *Dictionnaire de musique*, članak »Pevanje« navedeno izdanje

odnos ovog trojstva s pevanjem je u tome što ono podražava dušu. Taj odnos podražavanja je u osnovi potraga za takvim pevanjem koje, mada ne može biti prirodno, ipak mora da podražava strast. recitativ bufo, je razrešenje ovako postavljenog problema.

Veliki je to i lep problem, koji treba rešiti: otkriti do koje se mere može pevati jezik i govoriti muzika. Od dobrog rešenja tog problema zavisi čitava teorija dramske muzike [...]. Usmeni naglasak ima, svakako, sam po sebi veliku snagu, ali samo u deklamaciji, ta je snaga nezavisna od muzike, i samo s tim naglaskom može se dati dobra tragedija, ali ne i dobra opera.¹

Teorija prirodnog deklamatorskog akcenta dopušta Rusou da nađe onu vrstu pevanja koja savršeno podražava dušu. Njegov *Pygmalion* i melodrama jednog Bende ili jednog Brandesa bili su pokušaj usavremenjavanja one vrste opere koja izražava strasti do savršenstva (uporedi: J.—Chr. Brandes, predgovor *Ariadni*... Pariz, 1781). Ono što nas ovde zanima nije nedonošće istorije melodrame, već teorijska podloga; Ruso iznosi svoju analizu, odlaže je u arhivu Rusoa.

Zvuci govornog jezika, pošto nisu ni naglašeni ni harmonični, neprocenjivi su i, prema tome, ne mogu se prijatno povezati sa zvucima glasa koji peva i s instrumentima, bar ne u našim jezicima, suviše udaljenim od muzike, jer ne bi se moglo slušati recitovanje grčkih tekstova na njihov način ukoliko se ne pretpostavi da im je jezik toliko naglašen da prelije govora u deklamaciji stvaraju muzički vredne intervale. Tako se može reći da su njihova pozorišna dela bila neka vrsta opere, i zato u njih nije ni moglo biti opere u pravom smislu reči.²

¹ *Oeuvres*, t. X, *Observations sur l'Alceste de M. Gluck*,
² *Oeuvres*, članak »Opéra«.

Prvi put teorija odbacuje antičko doba kao hronološko izvoriste opere: što nema nikakve veze s Peronovim odbacivanjem u njegovoj *Paralelu*:

U nje (Grčke) ta lepa umetnost bi umetnost ne-savršena

Ruso, osvetljavajući logičko poreklo pevanja, podseća na ideologiju hronološkog porekla: teorija podražavanja ostaje, dakle, jedina, oslobođena arhe-pskih istorijskih iskuse. Ruso potom odbacuje nešto drugo — vrednosti opere s mašinerijom; a dokazivanje mu ide preko instrumentacije.

Pošto je muzika tako postala treća umetnost podražavanja, uskoro je dobila i svoj jezik, svoj izraz, svoje slike, sve potpuno nezavisno od poezije. I sama simfonija je naučila da govori bez reči, a često je orkestar izražavao ništa manje živa osećanja od onih koja su saopštavala usta glumaca. Tada, usled zasićenosti svim činduvama vilinskog, detinjastom bukom mašina i čudesnom slikom nikad viđenih stvari, dolazi do traženja zanimljivije i istinitije slike u podražavanju prirode.¹

Po njemu, mašinerija se suprotstavlja umetnosti podražavanja, jer u gledaocu izaziva zbrku podražavanog (priroda) i podražavaoca (muzika). Ruso ne može da prihvati baroknu i tehničku prirodu; opera treba da podražava prirodu, a ne da pokušava ponovo da je izgradi. Od tog časa javlja se shvatanje da je jednostavno pevanje najbolje pevanje; ovde im što je jednostavnije, toli je potpurnije — raskost jezika, izražajne prirode, treba suprotstaviti jednostavnost pevanja podražavajuće prirode.

Može se reći da će dobra muzika biti ona koja će savršeno združiti veštačke lepote pevanja s prirodnim naglašavanjem deklamacije muzikac je jednostavne i ljupke artije nežno prenose kretanje pri-

¹ Ch. Perrault, *Le siècle de Louis XIV. Parallele des Anciens et Modernes*, 1693. t. str. 183

² Op. cit., *ibid.*

rode, približavajući se opštem izgovoru, a udaljavajući se od ljupkosti umetnosti. Takva muzika će imati i sve čari stine i sve čari iluzije.¹

Jednom reči, u tom podruštvljenom stanju reči i gesta on nalazi »prirodno« stanje, to jest spoj istine i iluzije, jer ne treba zaboraviti da je ovakvo razmišljanje prosto prenošenje dokaza iz Društvenog ugovora, čiji je cilj da u izopačenom stanju ponovo uspostavi ne prirodno stanje već njegovo načelo, to jest mogućnost usavršavanja. Te kad Ruso p...

Kaže se da je pevanje prirodno kad je luko, blago, ljupko, glatko,² on hoće da kaže da to pevanje nije prirodno po antropološkoj logici, već je samo podruštvljeno potvrđivanje pevanja koje nije postojalo u prirodnom stanju i čije je načelo pogrešno delovalo (podražavanje duše izopačene u oblasti izražajnosti). Sad nam, dakle, biva jasno otkuda njegov otpor Rameau, kartezijanskom racionalisti, koji kaže

Muzika nam je urođena, samo čistom nagonu dugujemo prijatno osećanje koje u nama ona izaziva, taj isti nagon deluje u nama i prilikom mnogo čega drugog što može biti u vezi s muzikom. Zato ne bi trebalo da je svejedno onima koji neguju nauke i umetnosti da li poznaju načelo jednog ovakvog nagona. Načelo je sad poznato; ono postoji, što se danas mora znati, u harmoniji koja je proizvod rezonance bilo kog zvučnog tela, kao što je zvuk našeg glasa, žice, cevi, zvona itd. Da bismo se potpuno u to uverili, dovoljno je da sami sebe ispitamo pri svim svojim postupcima u muzici.³

Lettre de MM. du Com du Roi à MM. du Com de la Reine o novom komadu nazvanom... *La Servante Maîtresse*, 1753

¹ Op. cit., članak »Prirodno«, t. XIII

² J. P. Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique*, 1751

Ramo razvija ahroničnu misao o muzičkom nagonu, dok Ruso vidi u harmoniji izvor svih zala:

[...] zloupotreba ili, tačnije, upotreba fuga, podražavanja, dvostrukih tokova i ostalih proizvoljnih i čisto konvencionalnih lepota, čija je skoro jedina vrednost u savladanoj teškoći i koje su sve izmisljene pri nastanku umetnosti da bi se istaklo znanje, u očekivanju da se pomene genije [...]. Sve je to dovelo samo do buke, kao i većina naših toliko cenjenih horova, inače nedostojnih da se njima bave i pero genijalnog čoveka i pažnja čoveka od ukusa.¹

Rusou ipak ostaje da otkrije merilo istine te podruštvljene »prirode« rečitaliva ili dobro komponovane arije: čitava raspra oko bufonâ, to jest oko usvajanja italijanskog intermeccia i bufo-opere (između 1729, datuma kraljevske privilegije za Salvijeju *Serpilla e Baiocco*², i 1754, godine isterivanja Bambinija i zatvaranja Vašara), uprkos zvaničnom porazu, nalazi tek ovde svoju teorijsku osnovu: nekoliko tekstova daje odgonetku ogromne hrpe hartija prepiski stari — novi, Ragne — Leserf de la Vjevil, ramoovci — liljevci, glukovci — pičnjevci. Definicija arije koju daje Ruso rasvetljava stv.

Znalački napisana i prijatna arija, delo genija, komponovana s ukusom, to je muzičko remek-delo; tu lep glas može da se razmahne, da zablista simfonija, tu strast neosetno uzbuđuje dušu preko čula.³

Vidimo da se opet podrazumeva podražavanje pevanje-duša, muzika-duša, ali vidimo i merilo »prirodnosti« pevanja po Rusou: genije. On francuskim kompozitorima priznaje ukus, ali ne i genijalnost, koju ostavlja za Italijane. Tu teoriju razrađuje u Italiji F. Algarotti naprimer, u delu *Saggio sopra*

¹ Op. cit., str. 172—173.

² Bibliothèque Nationale Paris, Yd. 6° 6.

³ Op. cit., članak »Arija«.

l'opera in musica (Livorno, 1755) A šta je genijalnost do sposobnost da se podstakne mašta.

Posle lepe melodije čovek je zadovoljan (...) ona ostaje u mašti,¹ genijalnost je ono što društveno izopačenom pevanju vraća jednostavnost podražavanja krikom strasti. pesma je za dušu društvenog stanja ono što je sistem krik-gest-reč za dušu prirodnog stanja. Pesma je, dakle, stvar prirodnosti. Ali društveno stanje se ne može preokrenuti, treba mu se prilagoditi. Znači treba pribeći načelu koje pripada društvenom stanju, ali neizopačenom — a to je genijalnost. Paralela između zakonodavca u Društvenom ugovoru i genija u Muzičkom rečniku je očigledna: zakonodavac koji preobražava izopačeno društveno stanje u stanje društvenog ugovora ovde je muzički genije koji ponovo uvodi ono što je bilo načelo prirodnog stanja, ali ga je istorija iskvarila, a na operu primenjuje načelo pevanja, nad kojim su teoretičari harmonije izvršili naslije. Zakonodavac i genije su jedno jedino i isto načelo: F—M. Grimm, koji sledi Rusoa, zato i piše:

I naučicu ih (muzičare) da budu jednostavni ali ne i prazni, i neće nazivati lepom jednostavnošću ono što je jednolično. I stvoricu ton rečitaliva i naučicu ih da stvaraju muziku koja će imati i svoje obeležje i odgovarajući tempo i naglašavanje, i koja neće biti bezizrazna. I radiću s njima i moj će ih genije voditi i odrediti svakom rodu granice i različitno obeležje, od tragedije do komedije.²

U muzičkom geniju je, u stvari, ključ odnosa jezik — duša, rešenje izražavanja strasti. Ako shvatimo da su strasti glavni kamen spoticanja »prirodnog« razvitka od stanja divljaštva do stanja ugo-

¹ Op. cit.

² F—M. Grimm, *Le Petit Prophète de Boeschmischbroda*, 31, 1753.

vora, da njihovo izražavanje na sceni, ako je dobro, može da posluži ustoličenju zakonodavca, razumećemo zašto je Ruso napisao ovaj članak.

Ne pitaj se uopšte, mladi umetniče, šta je genije. Ako to jesi, osetićeš ga u sebi. Ako nisi, n. kad nećeš znati šta je. Genije muzičara potčinjava čitav svet svojoj umetnosti, slika sve moguće slike muzikom, i čutanje mu je rečito, ideje izražava osećanjima, osećanja naglaskom, a strasti koje izražava budi u dnu svakog srca [...] i duši nosi ono osećanje života koje ga nikad ne napušta i koje prenosi srcima stvorenim da ga osećaju [...], trči, pohitaj u Napulj da čuješ remek-dela Lea, Durantea, Jomelija, Pergolezea [...] pa ako ti oduševljenje počne da pritiska, uzmi Metastazija i radi, njegov će genije raspaliti genije u tebi, stvaraćeš po ugledu na njega. To je ono što čini genija.¹

Genije je svakako, estetsko, ali je i propedeutičko načelo: ono nas uči kao što zakonodavac otvara oči građanima za političku vrlinu. Kao što zakonodavac potčinjava građansku prirodu svom geniju, tako muzičar potčinjava umetnika p. o. u svom zakonu. Društvenom ugledu političko, teatralno odgovara esej o ustavu za Poljsku²; Rečniku, estetskoj teoriji, odgovara, 1775, *Pigmalion*, scenski prikaz rečitatstva, u kome Ruso vidi prirodnu muzičku formu izomorfnički uzev, rečitativ je za operu ono što je savršenitet za političko društvo, podražavanje prirode; to Sen-Pre piše u svom 48. pismu upućenom J. J. Rousseauu: poljska bufo-opera, sa svojim rečitativom i gestom, zadovoljuje Rusoa, koji će u njoj videti arhetip društvene svečanosti.

¹ Op. cit., članak »Genije«.

² *Considérations sur le gouvernement de Pologne*.

³ *La Nouvelle Héloïse*, glava I, pismo 4, t. VIII (n-o 4).

ZAKLJUČAK

Ako bi jednom rečenicom trebalo dati definiciju operskog pejzaža XVIII veka, od *Galantne Evrope* do francuske revolucije, moglo bi se reći da je Prosvetiteljstvo pokušalo da na opersku umetnost prenese svoju opsednutost prirodom, izražajnošću, genijem, slobodom. Zato je revolucija i imala dvosmisleno držanje prema operi, koristila je njene dekore, njenu retoriku i njenu govorničku veštinu, njen sjaj (studija Davida i njegove slike prikazala bi ta stvar govoreći o tome ne bi postigla pred teatralnošću Vatroslavskog teatralnog društva). Opera je društvu XVIII veka dala i sliku pobjede čula i težnju da se okrene novim izvorima jezika. Opera XVIII veka, bila ona ozbiljna, bufo, kastratska ili ženska, obrađuje isti mit: da su dekor, kostim i telo sama priroda, dok su je u XVII veku prikazivali prikazivali metaforom, predstavljali. Kosmološko viđenje ustupa pred naturalističkom tematikom. Poraz revolucije i dolazak buržoazije na vlast konačno sve to menjaju: aporija dobrog izvođača i problematika stvaralačkog genija nalaze ekvivalent u neuspelom traženju dobrog građanina, i zakonodavca. Zna se odgovor Građanskog zakonika. Drugim rečima, izgleda da se XVIII vek završava neuspehom: kad se društvo prepusti građanskom i industrijskom redu stvari i opera doživljava opadanje. Teškoća da se ozbiljna opera suprotstavi komičnoj, koja je bila u korenu pitanja o najvećoj prirodosti muzike, sad iščezava: Fiorelli-Meul komponuje 1801. *Irato*, komičnu operu, parodiju bufo-opere. Ovaj solipsistički preokret ogleda se u nedoumici izbora najboljeg izvođača: Rosini, posle vokalizacije »preterivanja« soprana Velutija (kastrat), u delu *Aureliano a Palmira*, izbacuje kastrate iz podele, u *Opsadi Korinta* glavnu ulogu poverava gđi Cinti (sopran-bufo), rečju položaj ozbiljnog preuzima njegov neprijatelj bufo. Ova nedoumica otkriva, u stvari, nemogućnost određenog

rešenja. Istovremeno se zgrada opere XIX veka, čiji je prauzor pozorište Fejdo, oslobađa svećarske vlasti i konačnosti i stvara zatvoren i nepoveren svet u jednom mestu. Izbode zračavanja i kaska, opera prirode i tela se pojavljuje, zatvara i ostavlja XIX veku u nasleđe jedan mit: mit o kastratu, koji će naći odjeka u Balzakovoj *Saraccini*, to jest pojam da je pevanje izmišljen problem. Devetnaesti vek će odgovoriti na svoj način — koji je u mnogo čemu i naš. Kad se dignu zavesa i počne scena Lučijinog ludila u Donicetijevoj *Lučiji di Lamermur*, počinje delovanje nečeg drugog — društvenog sveta operne drame. Opera pristupa kodeksu — što znači smrt. Čulno razdoblje je završeno. Veluti će pevati još naslovnu ulogu u Mejerberovom *Crocciatto*, poslednjoj operi pisanoj za jednog »musicu«, a potom — ogorčen što ga smatraju čudovištem — otči će u Teksas. Poslednji kastrat će se naći u zemlji Ruso-

III glava

OD KODIFIKACIJE DO OPERSKE ARHEOLOGIJE XIX I XX VEK

UVOD

U XIX veku opera izmišlja nov sistem. To je i danas naš sistem. Svojestven mu je pokušaj da se — prvi put — omeđi sopstveni svet. Kao da je opera, u svom konačnom nepoverenju prema uvezenim teorijskim i ideološkim uzorima, odlučila da jednom zasvagda imaginarno postavi u vidu strukture nedostupne bilo kojoj vlasti. S Rosinijem dolazi do stvaranja trostruke mreže koja iscrpljuje mogućnosti opere: tačno određena tipologija glasova, koja deluje shodno građanskoj iluziji da su razlike polova u operi isto ono što su i u stvarnosti; tipologija dramskih uloga, koja daje mogućnost da se ništa ne prepusti slučaju i da se u operu uključi dramsko trojstvo. Osamnaesti vek je znao za zakon arije kao obavezni deo »ozbiljnog« pevanja, sedamnaesti je bio veran znaku upornog ponavljanja mašine za iluzije, a devetnaesti vek pronalazi i ostavlja nam u nasleđe fatamorganu moguće opreme scenskih prizora. Od tog časa počinje usavršavanje kodifikacije scena koje treba odigrati. Malo-pomaio scenski prizor oduzima sadržinu muzičkom znaku stvarajući dihotomiju između pevanog znaka u doslovnom smislu reči i scenskog znaka: opera je kao totalna predstava postala sistem prepoznavanja. Pošto je obnovio libreto, XIX vek smesta zaustavlja taj rascvat

svojom sklonošću za kodifikaciju. Operski znak ra-
da problematiku genijalnosti izvođača: ideologija
genija je rasprostranjena više no ikad, samo je s d-
na razini izvođača. Scenski znak, posle malo lutanja,
dovodi do pitanja smisla prostora: da li scena, de-
kor, prostor imaju svoj smisao koji bi bio izvan
ispod ili možda iznad teksta? Do ovog sučeljavanja
dolazi usled druge tipologije koju prostor nudi, dok
dva osnovna pitanja ostaju i dalje: gde je dramski
Glas, gde je opera? Jer ono što XIX vek najavljuje,
a XX vek doživljava, jeste smrt opere. S jedne
strane, operska drama navlači na sebe i upotpun-
java seksualno i porodično imaginarno XIX veka,
pokušavajući da predstavi njegovo *savršenstvo* i or-
ganizuje ga u sistem — ponašajući se, dakle, samo-
stalno u odnosu na model — a s druge strane, od-
metnuvši se od istorijskog razvoja, poriče društve-
noj ideologiji pravo na promenu od nazadne postaj-
pokojna, a pitanja genija i operskog smisla ostaju
nerešena ili, tačnije, još su jedini živi elementi u toj
smrti: jedno zato što nije ostvareno, ali je dato
teorijski (smisao muzičkog znaka), drugo jer je re-
šeno, ali nije određeno (genije). Više no ikad Niče-
ova misao potvrđuje stav: *istinito Drama bude
u nama maštu volje*.⁴ Želja za samostalnošću ili
smrt opere?

I — HEGEMONIJSKA PRAKSA KODIFIKACIJE

Nema više iznenađenja. Vokalna praksa XIX ve-
ka potčinjava se trostrukoj kodifikaciji koja se vrlo
brzo obrazuje, već s prvim Rosinijevim operama.
Devetnaesti vek ustanovljava tri sistema: dramski,
vokalni i seksualni, i sprečava bilo kakvo odstu-
panje — raspored uloga prema obimu glasova, si-
stem podele muški glas/ženski glas, tipologija mo-
gućih situacija. Nasuprot XVII i XVIII veku, koji su

se hajali za originalnost dramskih situacija, XIX
vek s jedne strane temeljito obnavlja zalihu tema,
zanimajući se od Beropira Šilera Igoa ne usudujući
se da ponavlja ono što su prethodni vekovi već pre-
nosili na scenu (izuzetak od pravila su Gounodov *Fa-
ust* i Berliozovo *Prokletstvo Fausta*), a s druge stra-
ne postavlja okvire dramskih rešenja. Ako bi stru-
kturalistička analiza našla neko uporište — da us-
peli primetimo — onda bi to verovatno bila ova ti-
pična situacija: Tipologija praksi stvaranje pravi-
nosti u podeli glasova prema rasponu ili, tačnije,
uspeo pokušaj da glas određenog raspona bude me-
ristora određene dramske uloge. Tako se dobija či-
tava ideologija kodifikacije, koja ne ostavlja pro-
stora ni za kakvo odstupanje: od Rosinija do Me-
notija, tokom jednog i po stoleća trostruki konsensus
zastupa uloge: *sitacija vlada u gradnji svake opere*.
Posle razdoblja kodifikacije prema *avetu* i razdo-
blju *određenog* i *određenost* dolazi krajnje konzervativno
razdoblje: vreme *carevanja zakonitosti*. Ogledalo
građanskog društva, koje je našlo rešenje za sve su-
kobe, za sve iluzije uključivanjem i *učinčivanjem*
anonija u *prethodno postatljene okvire*. PRVA TIPO-
LOGIJA koja se obrazuje u XIX veku odnosi se na
različite raspone glasova. Smrt para kastrat-pri-
mačena dozvoljava građanskoj operi da izgradi ap-
strukturu razmišljajući *zlatu* *Zastavljajući se* na
odbacivanju svega što nije osnovna diktumja nau-
karac/žena, izgrađuje se vrlo precizna kodifika-
cija glasova. Uključivanje u strukturu daje, prema
tome, mogućnost da se ništa u gradnji imaginarnog
u operi ne prepusti slučaju. Naprotiv ovo novo
imaginarno počiva na odricanju, na bitnoj nemoguć-
nosti da se iz jedne kategorije pobegne u drugu. Taj
stav krajnje određenosti traje i danas: Šikar u
operi Lulu (Berg, 1917) označen je kao *lirski te-
nora*, Pizac kao *mlad herojski tenora*, a junakinja
kao *visok septar*. Za takav repertoarski sistem nije
se znalo ni u XVII ni u XVIII veku. Razvrstavanje

glasova po obimu počiva, dakle, na dva načela: načelu polne i načelu dramske poezije, a ovaj, opet, uvodi tipologiju uloga. Veliko, opšte i glavno merilo razlikovanja je, u stvari, pol: ženski glasovi/ /muški glasovi. Razlika izgleda obična, međutim, videli smo da nije dolazila u obzir u XVII veku, a u XVIII veku je delovanje razlike u polu bilo drugačije. Pol kao merilo je način da se dihotomija kastrat-primadona preobrati, način koji samo teži reprodukciji uloge kao je Građanskog zvečaka u pozorišnoj sceni. Pošto opera treba prevashodno da govori o ljubavi, neprihvatljiva je bilo kakva nedoumica u pogledu polova i identiteta. Koriscenje prerušavanja dobija dakle u XIX veku to da podučimo, drugi vid: pre svega je jednostrano — od zene ka muškarcu. Tesko je naći pevača za žensku partiju; u najboljem slučaju je to bariton koji peva parodiju soprana, kao na primer u *Fra-Diavolu* ili *Seviljskom berberinu*. Obično se prerušava alt ili sopran: opšte prihvaćena ideologija je da dubok ženski glas podražava dečakli glas koji se menja, a da je visoki sopran sika dečjeg glasa. Dakle, dve vrste prerušavanja se javljaju u međuprostoru polova: s jedne strane alt za uloge Kerubina (*Kavaljer s ružom* R. Strausa), paža u *Hugenotima* ili u operi *Minjon* A. Tomaj s druge strane — visoki sopran, kao u Verdijevim *Baru pod maslinama*. Uloge nisu uvek sporedne: u Beninjevo, operi *Kapleti* i *Montekij* u glavi uloge je pisana za visoki sopran — ali se dozvoljava da ulogu peva i tenor). Jednom rečju, prerušavanje je orotak koji nimalo ne krpji dvojstvo muškarac/žena. Polazeći od te imaginarne podela, čiju neophodnost na sceni ništa ne uslovljava, tipologija dalje deluje mehanički. Međutim, sad više merilo nije u razini polne već čisto glasovne pripadnosti: privid biološkog identiteta prekriva posebno zanimljiva iluzija svojstva svakog tipa glasa. Pošto je glas određen rasponom, koji može da se razlikuje od čoveka do čoveka, baš taj raspon i podela,

zvušta neodređena na visoke i duboke glasove postaje u XIX veku menilo određenja. Tako se XIX vek glavačke bace u teoriju registara (zona proizvodjenja zvuka). Registar je jedan (teorija F. Martijensen-Lomana u *Der Wissende Sänger*) ili postoje dva registra (teorija Manuela Garsije II. grudi i glava, u *Mémoires sur la voix humaine*, 1840) ili tri (pčeušvaženo savatanje) ili čak četiri registra (neki trojstvu grudi — srednji ili palatalni — glava dodaju i »kupolu«). Cilj ove teorije je da obnove zvučni glas (bez ton), glas je sistem oznaka i znakova u strukturi koja se ne menja. Sad je lako izvesti da je tipologija registara preuzimanje podela na muške i ženske glasove u okviru svakog pojedinog glasa. U ovom glasu će preovlađivati taj i taj registar i njega ne treba koristiti u nekom drugom glasu. Tačnije, izvođenje iste note treba da potiče iz glave ako je u pitanju soprano *sforzato* ili da je palatalno ako je u pitanju lirski sopran. Isto tako, dopušteno je u suprotnom smislu da snazan, herojski tenor otpeva visoko ce iz grudi (tačnije palatalno, zasenčeno ili u medijumu), ali se od lirskog tenora očekuje da izbacii ton iz glave uz prigušeni prizvuk. Isto tako e dramskog soprana može biti glas iz grudi, ali bi medijum bio bolji kad je reč o mecosopranu. Ukratko, ocrtava se čitav sistem takozvanih konvencija koje zatvara, i svaki glas u određenom okviru. I tako vidimo pravo krojenje visokih ženskih i muških glasova prema mogućnostima koje pružaju različiti postupci svakog registra: na vrhu lestvice vlada glas koji se služi samo obojenim ili glasom iz glave (zvanim i »falset« — samo ovde može da dođe do zabune s pravim falsetom koji postoji u svakom glasu i nije svojstven pevanju); to su visoki soprani i tenori, njihova je osnovna odlika da bez ikakvog problema pevaju kolorature. Prema tome namenjuju im se laki, vedri, površni likovi u onoj mimetičel imaginarnog koja je smenila ideologiju kastrat — primadona: to je

Titanijs u operi *Minjon*, *Manon* (u istoimenom *Manon* snenjoj operi), *Nemorino* (*Ljubavni napitak*). Da napomenemo da ta vrsta glasa dobija i dramatičnije uloge, u kojima spoj visokih tonova (visoko ef za muškarca i za ženu: partija »credea si misera«, *I Puritani*, ima visoko ef i za tenora) i psihologija zahteva obično scene ludila, gde su visoki tonovi podražavanje krika i znak gubljenja razuma: *Lučija* u *Donicetijevoj* operi, *Ofelija* u *Hamletu* A. Tomaa. Par vesela lepršavost — ludilo lako je obuhvatiti. Potom dolaze muški i ženski glasovi koji imaju isti raspon kao sopran i prigušeni (*sfgato*) tenor, ali nemaju isti sistem registara: »glava« se koristi tek od visokog do kod lirskog soprana, a već od visokog do kod lirskog tenora. Uloge namenjene tim glasovima, kao što to lepo kazuje francuska terminologija, spadaju u polukarakterne: one odgovaraju dramskim partijama gde se traži živost, radost ludila; primeri su *Edgardo* u *Lučiji di Lamermur*, *Elena* u *Sicilijanskom večernju*, *Slikar* u *Bergovoj Lulu*, *Fernando* u *Ljubimici*, *Faust* u *Gunoovoj* operi *Tanhozjer* u prvom činu, *Loengrin*, *Traviata*, *Eiza* u *Loengrinu* i sve *Vagnerove* »plavuše« koje mogu da pevaju lirski sopran. Na trećem stepenu su glasovi koji se retko služe visokim registrom (dalje tenori i sopran) i dobrim delom pevaju iz grudi: dramski sopran (*falcon*) i herojski tenor (*heldentenor*). I sada da se sa sećanjem vratimo na prethodni pogled na glas i da se sa sećanjem vratimo na pogled na glas iz grudi (upućujemo na IV odeljak ovog poglavlja i analizu emfaze »punog glasa« — »noce piena«); između *Imodjene* u *Piratu*, koja mora na neverovatan način da se služi tim registrom u svojoj ariji ludila, i *Izolde* postoji odnos približavanja potpunom glasu do granice jecaja. Dok je krik, izgleda, oličenje soprana »sfgato«, ili koloratura soprana ili »stakato«, (da se poslužimo izrazom *Pitsa Senborna*), jecaj je, izgleda, obeležje grudnog registra u ovom spletu označenja. Spisak tenora je

dug: *Arnold* (*Rosinijev Vilhelm Tel*), *Sigfrid* u *Sumraku bogova* (koji treba da otpeva isto visoko ce), *Pisac* u *Bergovoj Lulu*, *Zan Lajde* (u *Proroku*), *Roland* (*Masneov Esklarmond*). Potom se prelazi na duboke ženske i muške glasove. Vrhunac tipologije obrazuju duboki glasovi koji mogu da otpevaju note soprana ili tenora. Napomenimo da je XIX vek izmislio mecosopran i visoki bariton, (kad je italijanski, *Verdijev* bariton, kad je francuski, *Martenov*, a nemački *vagnerovski* bariton), kao da je osetio potrebu za srednjim glasom kao vezom između dva dramska tipa »ljubavnska« i »negativca«, ili »pakosnice« i »prevarene žene«. Na to ćemo se još vratiti. Imaginarno o kome je ovde reč upravo je uloga hibridnog glasa, koji obuhvata i visoke i duboke delove, jer XIX vek ne može da prihvati prekid postupnosti. Ovde su uloge mnogobrojne: *Leonora* (*Ljubimica*), *Rigoletto*, *Renato* (*Bal pod maskama*), *Nabuko*, *Acucena* (*Trubadur*), *Ortruda* (*Loengrin*), *Kundri* (*Parafal*). Sve su to uloge koje dobar dramski sopran može da peva ili koje su do-
 glom i glasom kao i karakteru. *Juđas Iskan* je od lirskog baritona postao odličan dramski tenor, *Zan de Reške* je počeo kao *Alfonso* (*Ljubimica*), *Lauric Melhior* je na svom repertoaru imao uloge *Faninala* (*Kavaljer s ružom*), *Volframa* (*Tanhozjer*) i *Onjegina*, a potom je postao najbolji *vagnerovski* tenor svog doba. To su očigledni dokazi da taj glas odgovara dramskom zahtevu, a ne određenoj glasovnoj stvarnosti. Sreću pravi duboki ženski i muški glasovi: alt i bas. A problem je u tome što je alt jedinstven, dok se bas menja prema dramskoj ulozi (*bas-»kantabile«* ili *bas-bariton* — duboki bas ili *bas-»kontraš«*). U stvari, vidimo da isti pevač podjednako peva i jedno i drugo: *Fernando Korrena* peva i *Leporela* i *Don Đovanija*, sledeći primer XVIII veka, koji nije pravio veliku razliku između basa i baritona. Umetnik kao što je bio *Miln*, pošto se proslavio lakim ulogama *Ecija* u *Atli* i *Pi-*

gura u *Berberinu*, nedavno je snimio tog istog Don Dovanaja. U kralju, ova pjevala dubokih glasova ali dubok i bitan dug vata dramskim zahtjevima. Iako oca i majke i srodnih ličnosti. Lujza koju nosi ovaj operni par nije mimetičkog već simboličkog reda dubokih glasova se obraćaju društvenom stanju, zakonu, a viši glasovi idu ka sudbini i zakonskoj pravdi. Ako je krik anovidenje visokih glasova, a jecaj dramskih, onaj prvi iz »glave«, a ovaj drugi iz »grudi«, prekor i pouka su oblast dubokog glasa koji uvek dolazi iz grudi. Može se dakle napraviti pregled korespondencija pevačkih položaja i naglasnog, čiji su nosioci:

koloraturni sopran lirski i not	krik = glava i vesela
dramski sopran herojski tenor	Jecaj = tragedija, radnja
mezosopran lirski i not	glava i grudi, krik i jecaj
alt duboki bariton	pouka = moral i više amoralnost

Ovaj niz daje pregled korišćenja raznih registara

krik = glava
jecaj = grudi, ne vezujući za palatinalno (upečatljiv primer Karasove u <i>Normi</i> ,
pouka = samo grudi

i lako se nadovezuje na DRUGU TIPOLOGIJU, tipologiju dramske podele. Treba shvatiti da XIX i XX vek glasu ostavljaju mali dramski izbor zamisljene veze, koje smo zapazili, između mimetizma opere i jezika afekta, pletu mrežu koja postavlja teoriju odgovarajućih vrednosti glasa, korišćenja registra (znači prihvatanja već opisanog izmišljenog obima), tekstualne osnove i radnje. Devetnaesti vek je izmislio ideologiju automatskog reprodukovanja »osećanja« zahvaćujući sistematičnu referencu (krik) i označujući (obim glasa i registar). Tekst

velikog koloraturnog soprana Lujze Tetracini izvanredan je primer te ideologije prozirnosti i mehaničke primene koja može da ide do smešnog. Kamen spoticanja svake tipologije

Uzmimo međutim »Rečitativ« i »Polonezu« iz sjajne i blistave opere *Minjon* Ambroaza Toma. Pre svega moram da proučim okvir velike arije, a tek potom reči, u početku na engleskom.

Yes! For to-night I am Queen of the Fairies
And here my golden sceptre see;
And behold these my trophies
(Da, ove večeri ja sam Vilinska kraljica,
Evo mog zlatnog skaptra
I evo mojih trofeja.)

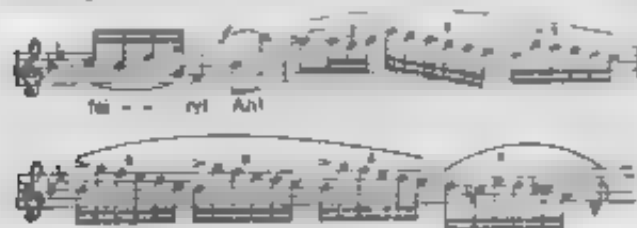


Pitam se kako bi trebalo da se osećam kad bih bila vila, i sasvim slobodno otpevam ceo rečitativ kao da treba da ga govorim, misleći samo na note; odlučno započnem, prepuštajući dirigentu da sve to naglasi malo slobodnijom pratnjom. Za rečitativ treba imati žara i mašte, i mada treba posvetiti razumnju pažnju notama i njihovoj proceni, (na primer tempo dugih nota u šestom i sedmom taktu), na pratnju je da oseti vaš polet i da vas prati. Ali na istoj noti dugog trajanja treba paziti i doprineti divljenju jednom *diminuendo*, a onda s rastućom živošću otpevati u jednom dahu

četvrti udar samog takta, krunisan pobedonosnom pauzom, za kojom sledi jasan interval na »trofeji« ... A potom dolazi sama Poloneza, u kojoj treba paziti na tempo i na sve efekte ukrašavanja i vokalne živosti koji su predviđeni. Ne treba zaboraviti da te kolorature i ti bravurozni delovi moraju biti jasni: svaka nota kao zrno graška u mahuni ili kao zrno koje izleće iz pušane cevi! Obratite pažnju na smelost početka Poloneze i da svaka nota u trećem taktu mora da se otpeva blago odvojeno.¹

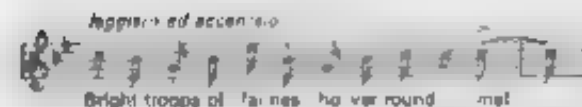
Zapazili smo odgovarajuću vrednost pevanja i navodnih označenja: diva se trudi da izmisli smisao, uloga Filne je psihološki vrlo skromna, ali njeno uključivanje u celinu mreže daje joj potrebno značenje. Nastavak »analize« je dovoljan dokaz.

Kasnije se nailazi na deo koloratura od šest nota na istom uzviku »Ah«! (taktovi 43, 44, 45) koje treba pevati s rastucim poletom kako bi duvači u orkestru stigli tačno na vreme, kao baš iznad poslednje note

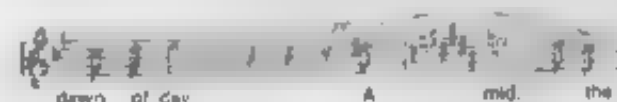


Ovde mnogo zavisi od uputstava dirigenta, ali menjajući stil i držeći se narastanja radosti možete da započnete novi deo na reči *Bright troops of fairies hover round me* (Blistavo jato vila leti oko mene). Tako arija ide do poslednje note 54. takta i do 55. takta u kome se javlja naslućivanje poziva v la

¹ I. Tetrazzini, *How to sing*, chap XXII. New York G. H. Duran 1923



Valcer, kao iz sna, dolazi kao suprotnost posle ovog dela. Ukoliko pevačica ne oseti ovu suprotnost, blistavost koju smo ovde usavršili gubi to svojstvo suprotnosti treperavom sjaju mesečine.



Sad se melodija flaute, koja je možda delo nekog čudesnog svirača iz prave vilinske zemlje, ovde prekida.



Drugim rečima, uloga uslovljava izvođenje, jer je upisana u opštu kodifikaciju glasovi/podela uloga. Uostalom, može se pratiti trag tih odnosa korak po korak, pošto tipologija obuhvata sve moguće situacije kad su uloge u pitanju. Osnovna crta TIPOLOGIJE ULOGA je da postavlja jednačinu između porodične jedinice, sa njenim varijacijama i minimalne operne jedinice, a osnovna celija je trio: otac — devojka — ljubavnik, na koju se nadovezuju dva elementa, suparnik (suparnica) — majka. Svaki od ovih elemenata može da pretrpi pomeranje smisla

¹ Tetrazzini op. cit

otac daje, načinom retoričke figure, brata ili majke. Devojka u izvesnim slučajevima preuzima drugu ulogu žene, dok majka može da varira od najčešćeg »hraniteljke« do načela »univerzalnosti«. Lik oca se obično dodeljuje baritonu ili basu: primeri su Rigoletto, otac u operi *Moć sudbine*, kralj Mark u operi *Tristan i Izolda*, kralj u *Kristoforu Kolumbu* (Darljus Milo), Dr Sen u *Lulu*, pa čak i Džon Sarel u *Konzulu* (Menotti). Kad je lik oca zaista zastupljen ulogom oca i dodeljen basu a treba da se pojavi i brat, onda se ova uloga dodeljuje baritonu: tako je u operama *Moć sudbine* i *Don Karlos* (Verdi). Kad je, naprotiv, partija oca pisana za viši glas, onda »bratu« pripada partija basa, kao u paru Montforte – Pročica u *Sicilijanskom večernju*. Dramatsko delovanje oca je povoljna ili nepovoljna presuda o odnosu para devojka – ljubavnik, kao, uostalom, delovanje brata. Drugi lik devojke, koji je očigledan od *Lučije* i *Norme* do Marije u *Vočeku*, može međutim, da preuzme i ulogu nesrećne žene, kao Elizabeta u Rosinijevoj operi, *Lulu*, Izabela u *Kolumbu*, Maršalka u *Kavaljeru s ružom*, Elvira u *Ernani*, Siglinda u *Valkiriji*, Brunhilda u *Sumraku bogova*, Saloma i Monika u *Medijumu* (Menotti). Odgovarajući glasovi su tri soprana. Retko se uloga daje mecosopranu: u tom slučaju uloga je dvostruka, kao Dalila, koja je Samsonu istovremeno i neprijatelj i ljubavnica (vidi moju analizu Dalile u broju 10 *Avant-scène*), kao Leonora, od koje se traži ukrasno pevanje (ovaj tip brzo iščezava). Ljubavnik je najjasnija uloga, namenjena je tenoru, a tip koji zavisi od soprana s kojim je u paru (od Sigmund koji je isto toliko brat koliko i ljubavnik, traži vrlo dubok glas čak i za »herojskog« tenora, a to je slučaj i sa Žanom de Lejdom, koji preuzima ulogu oca, što pomera njegov raspon, te se partija koja bi mogla biti lirskog tenora pretvara u partiju dramatskog tenora). Četvrto, lik suparnika ili suparnice: dramske uloge mogu da budu vrlo različite

ali se uvek dodeljuju mecosopranu i baritonu. Spisak je dug: Grofica u *Lulu*, Kraljica u *Mariji Stuart*, Adalđiza u *Normi*, Kriemnestra u *Elektri*, a u nekom smislu i Karmen (prema tipologiji devojka je Mikaela), princeza Eboli u *Don Karlosu*. Na muškoj strani su tu Alfonso u *Ljubavnici* čija je uloga dvostruka: i muž i suparnik; da napomenemo da je muž često suparnik, kao de Luna u *Trubaduru* i Belkor u *Elektru*, ali spada u oblast morala za razliku od suparnika, koji je isto toliko i čovek van zakona kao što je Ljubavnik Baron Oks u *Kavaljeru s ružom*. Lik majke se javlja na drugom kraju tipologije, vokalno je alt, uz pomeranje zavisno od dramske funkcije. Tako je Fides u *Proroku* u osnovi tip majke-zastitnice i jemca reda, tako je i s Erdom u *Prstenu*, koja je univerzalni lik boginje-majke. Čim majka dobije svojstvo suparnice, partija pripada višem glasu – Acučena u *Trubaduru*, a na neki način i Margret u *Vočeku*. Majka u *Konzulu* je, uz gđu Floru u *Medijumu*, savršen primer te kategorije. Ukratko, ova apologija pruža potpun dramski sistem podele uloga koji se u moderno doba (a ono, pre svega, ništa nije izmenilo još od XIX veka) koristi i danas. Jedina izmena je sve učestalije korišćenje baritona za ulogu ljubavnika, od Peleasa do *Voceka*, ali treba napomenuti da su to vrlo visoki baritoni (Peleasa može da peva i tenor). Dijagram 4 daje opšti pregled te tipologije. Međutim, ideologija kodifikacije se nije zadovoljila strukturom glasova i uloga, već je dala i sve međe dramskih prizora. Dok je XVIII vek jedva i znao za scene, tek za poneki duet (lep primer je Mocartov *Mitridat*), XIX vek, da bi sažeto prikazao radnju dospelu do kritičnog trenutka, koristi grupe (tercet, kvartet, kvintet, ali ponajviše duet). Merilo razlikovanja partija nije više sama arija, već muzički element koji može biti solo (oblik sola je raznovrsniji od arije i ide do kavatine i kabaleta do vagnerovskog monologa), duet, tercet, grupa, solo

dragorazne nog i k. (suparnik, majka) Džugran 5 predstavlja te strukture U XIX veku se do te mere naviklo na te obavezne delove da se činilo kako je svaka nova opera samo kopija već poznatih dela. Evo šta piše oko 1880. jedan kritičar povodom Senk-Marsa od Gunoa.

U prvom činu smo imali duet oproštaja, kao u Lučiji, u drugom zaveru i bal kao u *Hugenotima*, u trećem lov Anrija IV, a očekivanu tamnicu iz *Trubadura* u četvrtom. Ne da se ni zamisliti bolji, isplati, potpuno sablon.

Reći ćete da je u pitanju manje uspela opera. Kao suprotan dokaz, evo šta je rečeno o Pučinijevoj *Toski*.

Morali smo, dakle, ponovo da izdržimo Tosku [...]. Pored Masnea, g. Pučini poznaje i Gunoa i Mejerbera. Biće da je čuo jednom ili dvaput i prvi čin *Majstora* pevača. Staroj melodrami, čije smo šeme a radošću zaboravili, dočao je mešavinu već što prerusenih sećanja i zasladio ih, usudujem se reći, pakizem i prirodnosti.

Svaki muzički komad deluje prema automatskim merilima koja grade mrežu značenja, a u ovoj ništa nije prepušteno slučaju. Tako se razvija jedna ideologija identiteta, prepoznatljivosti situacija i to je sva novina »operske škole« koja još i danas traje. Tipologije zatvaraju opersku dramu i sprečavaju bilo kakvo odstupanje. Ideologija kodifikacije je i ideologija moderne opere: *Ima Edip* gde Siksus nije izuzetak od tog pravila.

Ovom hegemonijskom praksom kodifikacije u stvari je započelo osamostaljivanje opere: i mada ona isprva izgleda kao predstavljanje porodičnog trougla i građanskog moralnog ideala, ne treba zaboraviti dve stvari: prvo, vrlo će brzo doći do isme-

¹ Henri Blaze de Bury, *Musiciens du passé, du présent et de l'avenir*, Pariz, 1880.

² *Le Mercure de France*, 13. novembar 1903. Jean Mornold.

Dijagram 4. — Tipologija glas/uloga

OTAC bas/bariton	BHAT, bariton MUŽ. bas POVERENIK/SUDIJA bas
SUPARNIK, bariton/tenor	BRAT, bariton MUŽ. visoki bariton SUDNIK tenor bariton
SUPARNICA, mecosopran	MAJKA KAO SUPARNICA, duboki meco LJUBAVNICA, visoki meco (duboki) MENA, meco
MAJKA, alt	MITSKA MAJKA, alt DADILJA, mecosopran alt MAJKA alt

javanja operskih situacija, jer se smatralo da su konvencionalne i ovestale, što je mnogo doprinelo uspehu Vagnera krajem veka, kad se razvio dekadentski snobizam. Međutim, i to je drugi element, trilogija je i dalje živela i za Vagnera, i za Straussa, pa i posle Senberga, kao da se ideologija poistovećivanja glasa i uloge održava, jer je osnova sistema: samo je tipologija situacija pretrpela neke izmene. Uostalom, nije li najlepší trenutak Voceka ljubavna duet Voceka i Marije, koji kompozitor ličerno naziva »largo« (3. scena II čin)? Moderni duh funkcionše na isti način kao i Belmi ili Donceti. Treba, dakle, izvesti zaključak da je to pravo arheološko osamostaljivanje opere: samostalnost je ovde ostvarena postepenim otcepljenjem opere od ideološke stvarnosti okoline i stvaranjem sopstvenog ideološkog sveta, sveta se prijavljivanja mogućnosti. Arheološko je u onoj meri u kojoj ovo funkcionisanje, izdvojeno potpuno od društvene i istorijske osnove, najavljuje da se opera zadovoljava ponavljanjem »opstvene prošlosti« ne samo da i dalje prikazuje

operska dela XIX veka već ona i na XVII i XVIII veku. Iako je to dovoljan da to ovde osvetli. Evo kako Džordž Hogart, čovek XIX veka zaljubljen u XVIII, opisuje operu *Così fan tutte* kao njen obožavalac:

Sasvim je druga stvar s *Così fan tutte*, delom čija je tema, kao i sva dramska obrada, najveća farsa (*the broadest farce*).¹

DIJAGRAM 5. — Tipologija situacija

SOLO	ulazak Ledi Makbet, Makbet intrige Don Karlos, Moć sudbine smrt Abigaj, Nabuko, Brunhilde, Sumrak hidila, Lufija, Lucija di Lamermur, Libes- tot, Tristan
D I	Abigaj, Sigurd, Sigurd i Gudrun, svetle Amonasro — Aida, Aida smrti, Karmen, Toska, Andre Senija
TERCET	svade, Pirat pomirenja, završni tercet u Kavaljeru s Lufijom
ANSAMBL	oranski, autokate Don Karlosa iakmiče- nje u pevanju Tanhojzer dekorativan, bitka u Eskiarmondi
SOLO EPIZODE	prigodni, orija Precozija, Moć ulazak i odlazak Andonog i Truhatar
I II	Andonog i Truhatar Andonog i Truhatar

Ovde se treba setiti predstave *Così* u pariškoj Operi 1975—6. i programa koji je učeno objašnjavao da je reč o strukturalnoj drami vrlo mudre kritike. Možda. Ipak stoji da je opera došla do vi-

¹ I d
² Menećek — hor ponaša u noću, i
³ I denećek — hor pokreće ruku, i

đenja sopstvene prošlosti, do sposobnosti da se osamostaliti tražeći sopstvene mogućnosti. Treba, dakle, razmotriti da li je shvatanje prostora sledilo isti put do definicije samostalne kodifikacije

II — KAD SE PROSTOR ORGANIZUJE I OSLOBODA

Prostor u XIX veku miruje. A onda, kao da hoće to da nadoknadi, iznenada se u XX veku oslobađa i osamostaljuje. Već smo napomenuli da je oper-ska zgrada u XIX veku našla svoj konačni oblik, prilagođen shvatanju javne predstave. U pogledu dekora i režije, obeležja XIX veka su siromaštvo i beznačajnost kostuma usled opšte nesposobnosti pevača da igraju svoju ulogu: običaj je da se deklamuje na proscenijumu, jer je to jedini način da se glas čuje u dvorani, pošto dvorane nisu ništa proširanije a u njima je sve bučniji orkestar. Čak će i u Bajroitu dekor biti kulise od bojenog platna. Scenografski prostor XIX veka je doslovno neoznačavajući. Ništa lakše od poređenja obnove govornog pozorišta romantizma, a potom i naturalizma i simbolizma, i njihove organizacije scenskog prostora, sa sve budavijom konzervativnošću pevanog pozorišta. Međutim, postavljaju se dva problema, jedan za drugim, i baš se oni odnose na pokušaje da se u naše vreme ponovo izgradi oper-ski prostor prema novim merilima. Pre svega, još od Berlioza se postavlja problem akustike. Iako se zgrade, građene u XVIII veku, kad duvački i lumeni instrumenti nisu bili srazmerno toliko brojni, i novog načina pisanja orkestarske partiture. Ova zvučna obnova oper-skog mita već na samom početku nije, dakle, imaginarni problem neke izmišljene veze između dramskog izraza i, recimo, kostuma, već naučna konstatacija. Berlioz o tome piše:

Beethovenove simfonije, koje deluju potresno i dvorani Konzervatorijuma, izvođene su nekoliko puta u Operi bez ikakvog dejstva. Beethoven je kriv. Mocartov *Don Žuan*, vatren, strastan i izuzetno zanimljiv u Italijanskom pozorištu, kad je dobro izvođen, je leden je u Operi, svi to priznaju. Figarov *ženica* i *Figaro* još manje. Znači, u Operi je opet Mocart kriv. Rosinjeva renesansna dela iz prvog perioda, *Barbierin* i *Cenerentola*, i *Il signor Bruschino* i *Il signor Bruschino* izraznost i duhovitost; još uživamo u njima, ali hladno, izdaleka, kao u vrtu koji gledamo kroz teleskop. Znači ni taj Rosini ne valja! A *Carobni strelac* pogledajte samo kako se iznemoglo vuče u Operi! tako živa muzička drama, puna divlje snage. Znači ni Veber ne valja? ... Mogao bih bez muke da nastavim nabrojanje. Kakvo je to pozorište u kome Gluk, Mocart, Veber, Beethoven i Rosini nisu dobri do pozorište građeno s lošim muzičkim uslovima? Medutim, zvučnost mu ne manjka. To ne, ali kao i sva pozorišta tih razmera, Opera je suviše velika. Zvuk je lako isplati, ali ne i muzički štud koji ima uobičajena sredstva izvođenja. Prinet ćemo se verovatno, da mnoga lepa dela, pak ostavljaju određen utisak i da vešt pevač kad ima dar da privuče i na sebe usredsredi pažnju slušalaca, nađe s uspehom da se upusti u tih pevanje. A ja ću odgovoriti da bi taj dragi pevač ostavio na publiku mnogo jači utisak u nekoj manje prostranoj dvorani i da bi se to isto dogodilo i s lepim delima naročito pisanim za pozornicu Opere; a osim toga, od dvadeset lepih ideja u tim izuzetnim partiturama (napisanim danas i za tu Operu) jedva četiri-pet prežive, sve ostalo se izgubi. Pa i te lepote bivaju mutne i umanjene udaljenošću, i nikad ne dođu do punog izražaja, nikad nemaju svu živahnost tema, nikad pun sjaj. Neću nikad zaboraviti generalnu probu *Hugenota*. Kad sam posle četvrtog čina sreo g

Mejerbera na pozornici, sve što sam mogao da mu kazem bilo je: »Hor u pretposlednjoj sceni mora, čim mi se, ostaviti znatan utisak.« Govorio sam o horu kaludera, o sceni blagosiljanja bodeža, o jednom od najupečatljivijih umetničkih nadahnuća svih vremena. A meni se činilo da bi trebalo da ostavi izvestan utisak. Nije me dublje dirnula.¹

Glavna Berliozova briga je da zaštiti školu pevanja koja mu je najdraža; ukratko, on gradnju dvorane pretpostavlja samo pevanje, što je u njegovo vreme sasvim nov stav, koji će Wagner preraditi na svoj način. Treba reći da u shvatanju definicije dobre akustike dolazi do preokreta. Berlioz je opadanje pevanja i mogućnosti da dođe do izražaja genijalnost izvođača — takvog kao što je Polina Vi-jardo — povezivao s prostranošću dvorane, a Wagner, drugi veliki muzički estetičar XIX veka, vezuje, naprotiv, obnovu pevanja za gradnju velike dvorane, koja u svakom trenutku jemči romantičnost glasu. Zanimljive su ovde dve stvari: prvo, razmere operske dvorane u neposrednom su odnosu s pitanjem izvođenja — Rihard Wagner daje svojim pevačima prdiku da u svakom trenutku uspešno služe operskom geniju; a Berlioz, naprotiv, uporno ostaje pri tome da suviše velika dvorana XIX veka predstavlja prepreku koju samo genije može da savlada. Kroz akustiku se ocrtavaju dve predstave glasa u dejstvu; jedna agonistička, integraciona koja glas svodi na element celine. Ona objašnjava Berliozovo prelaženje s prostog problema razmera na šire razmišljanje o definiciji nove operske umetnosti, koje ćemo razmotriti do pojedinosti u IV delu ovog poglavlja.

Pozorište Milanske skale je ogromno, i pozorište Kanobjanka je suviše veliko, kao i pozorište Sen-Sarl u Napulju, a i mnoga druga koja bih mogao da navedem takođe su ogromnih razmera.

¹ H. Berlioz, *A travers chants*

A odakle je potekla škola pjevanja koju danas tako otvoreno i opravdano kude? Iz velikih mizika u središta Italije. Postoje, uz to, običaji italijanske publike da za vrijeme predstave razgovara glasno, kao kod nas na berzi, pjevači su u kompoziciji malo-pomalo dosi, dote da svim sredstvima nastoje da na sebe skrenu pažnju te publike, koji smatra da voli muziku. Od tada je cilj — zvuk, i to po svaku cenu, a da bi se to postiglo, odbacena je upotreba istančanosti, melovitog glasa, visokog glasa (iz glave) i niskih nota u lestvi svakog glasa. U tenorâ se prihvataju samo visoki tonovi iz punih grudi, basovi pevaju samo visoke tonove svog registra i pretvorili su se u baritone. Muški glasovi, ne dobivši u gornjem delu svoje lestvice sve ono što su izgubili u donjem, lišili su se trećine svog obima, kompozitori, pišući za te pevače, morali su da se zatvore u jednu oktavu i ograničavajući se na osam nota, daju očajno jednolične i prostačke melodije; najviši ženski glasovi, oni najprodorniji, postali su najomiljeniji. Sami se ovim tenorima, baritonima i sopranima koji bespoštedno, iz sve snage, rasipaju tonove, i pljeska, a kompozitori su ih pratili koliko god su mogli pišući u duhu njihovih stentorskih težnji. Tako su nastali jednoglasni dueti, terceti, kvarteti, horovi u jedan glas; uostalom, takav način komponovanja, lakši i brži i za maestre i za izvođače sasvim je preovladao, a uz pomoć bubnja se i skoro celoj Evropi ustalio sistem dramske muzike u kome sad uživamo. Ovim ograničenjem hoću da kažem da ga u Nemačkoj ima vrlo malo. Tamo dvorane nisu kao ponori. Dvorana Velike opere u Berlinu nije preteranih razmera. Kaže se da Nemci loše pevaju; uopšteno govoreći, to bi moglo biti i tačno. Ne bih ovde zalazio u pitanje da li razlog ne leži u njihovom jeziku, niti da nisu gđa Zontag, Pišek, Thäseke i gđica Lind koja skoro da je Nemica, kao i neki drugi, samo

divna izuzeci, ali ogromna većina nemačkih pevača peva a ne urla; škola urlanja nije njihova škola, oni se bave muzikom. Otkuda to? Verovatno otuda što imaju mnogo tananije muzičko osećanje od većine svojih suparnika drugih narodnosti, ali i otuda što su sve nemačke opere srednjih razmera, te muzički *fauld* dopire vrlo do svake tačke, i otuda što publika sluša u tišini, i pažljivo, te su nemili napori glasova i instrumenata izlišni, a izgledali bi još odvratniji, no u nas.¹

Drugim rečima, kao drugo, zanimljivo je da čitav problem operskog mesta nije više društveni, gradski, politički, telesni problem, već se neposredno vezuje za glas. Opersko mesto, dakle, u svom delovanju može da bira — da deluje u smislu obuhvatanja vokalnog dejstva okvirima orkestarskog i ambijentalnog konsenzusa, ili pak da se potruži i potpuno i prostor smanji, zaokruži, svega na čitljive elemente, odvojene jedne od drugih. Vagnerovom u ovom vidu, i njegovara, kao odjek, svedeno viđenje modernog scenskog uobličavanja. Veliki je paradoks baš u tome što se vagnerizam u stvari koristio dvoranom XIX veka, usavršavajući akustičnost da bi došao do dramskog predloga totalne predstave, i što Berkozova tematika, sa svojim kultom glasa, koji se čuje dovodi danas do pravog ponovnog definisanja scenskog prostora. Sad se postavlja zahtev ponovne organizacije scene, pošto je dvorana nepromenljiva, i metaforičnog prenošenja sveukupnog zvučnog efekta u upropaštenog razmera u skladu u definisan vizuelni efekat. U tom pogledu česko uobličavanje preuzima primedbu Bernoja o vodoni prikazivanju Gluckovog Orfeja u pariskoj Operi (u verziji za tenora, Nurija):

Znao sam, bio sam siguran, da je to čudo od izražajnosti, poetične melodičnosti; izvođenju nije nedostajala nijedna bitna odlika. Ali je scena

¹ Op. cit.

predstavljala svetu šumu i bila je otvorena sa sve strane, zvuk se gubio u dnu, desno i levo od pozornice, nije bilo reflektora, znači ni efekta, izgledalo je zaista da Orfej peva u nekoj razapetosti.

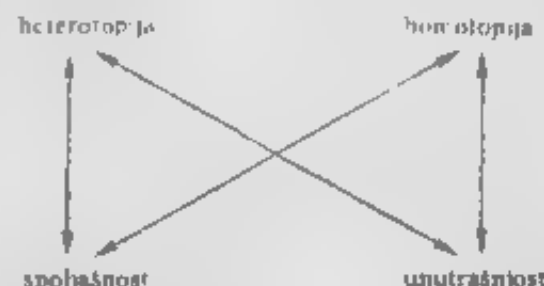
Može se reći da način shvatanja dramskog delovanja sadrži dva bitna elementa. S jedne strane želju da se obezbedi u najvećoj mogućoj meri vizuelno delovanje; u najvećoj mogućoj meri utisak prostora, što je zaista teško spojivo; a s druge strane želju da se postigne maksimalna jasnoća i razumljivost. Ova dva elementa su se u razvoju operne umetnosti razvijali paralelno. U Wagnerovskoj sceni javlja usitnjeni prostor modernih režija. Zanimljivo je ovde se podsetiti jednog od vodiča za arhitekte koji se mnogo koriste u anglosaksonskim zemljama, *Architects' data* Ernsta Noferta. U odeljku grad pozorišta vidimo da se operna dvorana ne oblikuje posebno, već je njena odrednica obrađena u odeljku *sight lines* i u odeljku *auditorium*. Vidimo da je gradnja opere danas podeljena prema vizuelnom i prema auditivnom, odnosno zvučnom načelu. Pisac posebno napominje da se vrednost vidljivosti (*viewing*) jedne dvorane menja zavisno od toga da li je u pitanju mesto gde izraz lica treba da se vidi (pozorište, kabare) ili prostor gde je važan zvučni efekat (koncertna sala). U odeljku 36 m. Jednom reči, arhitekta određuje stepen vidljivosti glumca iz gledališta bilo prema unutrašnjem izrazu bilo prema spoljnom izgledu. A opernom pevaču se poriče svaka druga mogućnost osim uključivanja u fizičku strukturu. Sad arhitekta može da postavi i drugo, akustičko, merilo: ocene gradnje u celini počivaju na referenci mesta gledalaca i njihovog međusobnog rasporeda u različite

Op. cit str 272-277

razine. Sa zaprepašćenjem utvrđujemo da definicija odlične zvučnosti zavisi pre svega od rasporeda sedišta. Jednom reči, moderna opera nema svoju pravu teoriju. Reklo bi se, naprotiv, da se sva pažnja posvećena prostoru prenela na scensko uobličavanje. Prostor dekora i gesta znači preokret i prenošenje interesovanja sa sale na scenu. Sad dolazi do stvaranja novih kategorija, koje obuhvataju istovremeno i scensko mesto i mesto tela. Moglo bi se reći da su gestualno skromstvo i sveprisutnost dvorane doveli do dva pitanja u poimanju opernog prostora: šta je to operna scena i koji gest ponovo uvodi dramsko značenje? Pošto je drugo pitanje ostalo nerešeno — bitno u opernom gestu se svodi na »valjan« način da se stane, da se skupi plašt, da se pokretima ruku ne zakloni lice, da se izbegava podvlačenje visokih tonova rukama — na aporiji scenskog problema je da se sama razreši. U XVII veku vladala je ideologija masine, a u XVIII ideologija kostima i tela; XIX vek, pošto je preživljavao elemente prethodnih vekova (neoznačujuće, jer su bili odvojeni od matične ideologije), došao je (i pri tome ostao sve do naših dana) do određivanja za sam kvalitet prostora predstave. Istina, to je istraživanje započelo u pozorištu. Aprija je podstakao i Vilanda Wagnera i geometrijske planove Pjetra Askijenja ili Jozefa Svobode, ali ipak stoji da čitava scenografija treba da nadoknadi nespособnost modernog pevača da usredsredi značaj predstave na svoje telo — za razliku od glumca u pozorištu, koji tu svoju sposobnost duguje učenju A. Arisa. — Tim povodom napomenimo da ideologija apsolutne dive (*diva assoluta* v od IV) remeti tu novu ideologiju opernog prostora, dekorativnog i netelesnog, jednom reči strukturalnog: dolazi do sukoba modernog opernog prostora, čiji je cilj da prosečnom pevaču pruži okvir koji će mu dodati smisao, i genijalnog pevača, koji se, naprotiv, vrlo teško uklapa u tu igru geometrijskih struk-

tura. Kalasova je govorila o »gvožđuriji« povodom režije koja joj se nije dopala; čak i režiseru kao što je Lukino Viskonti nametnula je svoj način u operama *Ana Bolena* i *Traviata*. Treba dakle suprotstaviti imaginarnom prostora koji bi obuhvatao i pevača kao element — imaginarno pevača koji razbija tu celinu. Ovakva protivrečnost bi bila nemoguća i u XVII i u XVIII veku, kad su telo i gest dobijali punu vrednost jer su bili uključeni u zaokruženi skup kategorija. Moderno doba donosi prepreku koju nije još savladalo: imaginarni raskol između vokalnog i dramskog, samoznačujuće celine i označene celine. Novi pozorišni prostor imao je i svoju telesnu teoriju preko operskog mesta, koje je položilo — i polaže — oružje pred ženskim genijem. Na ovo ćemo se još vratiti u poslednjem odeljku. A sad treba da razjasnimo taj novi operski prostor, prostor u kome danas živimo. Pre svega možemo da skiciramo tipologiju modernog scenskog prostora. Opersko mesto funkcioniše prema četvorostrukoj organizacionoj formuli: prostor je heterotopski, homotopski, unutrašnji i spoljašnji. Na taj način, moderna režija beleži pravu zasićenost mogućnosti. Možemo uporediti zasićenost mašinama XVII veka s dvema težnjama koje su se javile potom: s jedne strane, »slikana scenografija«, to jest korišćenje slikanog platna, koje odražava strukturu i, suprotnost duboke dvorane plitkoj sceni, što podvlači značaj glumca koji ne glumi već pozira, a s druge scenografija u razdvojenoj, iskrivljenoj, razbijenoj, iskrpljenoj perspektivi — moderna scenografija. Ma kako suprotna bila, ova dva rešenja obrazuju isti imaginarni kontinuitet, nastavak definicije prostora istovremeno označavajućeg ali i u drugom planu. To je fenomen preslikavanja, glasa, koji smo prethodno pokazali. »slikana scenografija« predstavlja imaginarno akcije bez dejstva, »dubinska scenografija« predstavlja imaginarno, višeznačno telo. Već do kraja XIX veka, s gigantskim de-

lom Karla Ferarija, usavršena su sva sredstva razbijanja scenskog prostora. Sredstva kojima se služe savremenici (Svoboda, Wagner, Streler, Laveli, Pönel, Zefirelli, Viskonti, Valman). Pogrešno se misli da je sve pronađeno posle drugog svetskog rata. Da objasnimo, dakle, četvorostruku formulu koju smo već naveli i koja se može svesti na sledeći odnos (vidi crtež):



Prvo načelo heterotopije sastoji se u razbijanju dramskog prostornog jedinstva scene, pre no što se na njoj pojavi bilo kakvo dramsko označavanje, u niz raznorodnih elemenata koji radnju dele u zone. Nije ovde reč o oblastima glume, što je pozorišna kategorija (pevač ne glumi, on peva), već o simbolizaciji elemenata operskog teksta. Ova heterotopija može biti unutrašnja ili spoljašnja. Unutrašnja se sastoji u podeli scene na označavajuća polja, uz istovremeno prisustvo operskih označenja, koja pak spadaju u dramsku dijahroniju. Na primer, prilikom Muzičkog maja u Firenci 1938. Đani Vagneti izgradio je dekor za *Hofmanove priče* koji prikazuje istovremeno i Veneciju i simbolizaciju njenice da je čitava opera samo Hofmanovo pričanje, dakle ono što gledalac zna na početku i na kraju dela. U međuvremenu, slušalac ne mora da je stalno svestan tog elementa strukture. Drugi primer je *Traviata Marija Pompeija* (u Karakalinom kupatilu 1951), koji prikazuje jedno do drugog sa-

od bavarske kukavice, preko hronometra do onog poput »Big Bena«). Shvatili smo da je načelo unutrašnje homotopije da iz dramskog označenja izvuče ono označenje koje se smatra središnjim i da na njemu zasnove značenja elementa koji se dobiva iz simbola. Taj tip scenografije je u stvari dovodenje u žižu simbolične slike — koja može biti i proizvoljna — a čija je osobina da zameni operisku označenost očiglednim označenjem. Unutrašnja homotopija prevazilazi proces simbolizacije, ona je fenomen ponavljanja, retorika vizuelnog ponavljanja prostora kao i kazivanja. Spoljna homotopija se već teže da obuhvati. U stvari, ona pripada uvodenju u tumačenje, koje daje scenograf operi, dakle spoljnoj ideološkoj normi. Ovo spoljno označenje, mada daje tematsku sintezu dramskih elemenata, ipak je nadgradnja. Dok je simbolična retorika bila proces izvlačenja smisla, spoljna homotopija je pozivanje na jedan element drame, ali na onaj element koji samo reditelj ceni. Ovaj u stvari baš tu daje svoje tumačenje drame i ne zadovoljava se simbolom, već ga teorijski postavlja u prostoru. Primer je čuvena scenografija Salvatora Fijuma Kerubinijeve *Medee* 1953—54 u Milanskoj skali, koja je bila namerno usmerena na prikazivanje nesvesnih elemenata, ili bar elemenata koji se smatraju takvima. Psihoanalitičko izlaganje je nudilo čitavu hrpu scenskih slika. Nedavno je, 1977—78, u Bajroitu, dekor P. Šerona namerno ambiguo da prikazuje ideološko-socijalnu sadržinu Vagnerovog *Prstena*. Drugi upečatljiv primer je scenografija Alberta Savinija za *Kralja Edipa* Stravinskog 1947. u Skali. Reditelj je tvrdio, služeći se okom i munjom kao bitnim elementima dekora, da su moral i kazna unapred odredili dramski tok od zmatanja forme koju zanimljivost operi još pre nego što je i počela. Ako se razmotri rad Totija Šijaloja na *Veronici na Ajfelovoj kuli* u Firenci 1948 (muzika Pulek, Sati, Stravinski, Vlado) videće se da on scenu predstavlja kao kvadrat koji

se kreće prema muzici; ovde bi ideologija bila u neposrednom odgovaranju forme označenju — što nikako ne mora da bude tačno. Jednom reči, predstavljeno načelo četvrtice scenografske formale je da se poveže drama i prostor njenog prikazivanja s nekom spoljnom ideologijom, koja operi služi kao sredstvo tumačenja. Ono što se tu odigrava hermeneutička je retorika zasnovana na metaforizaciji prostora i smisla (razmatra hermeneutiku), nadajući se u elementima dekora. Šema, dakle, može ovako da se pročita:

he — U = proleptika | ho — S = metafora

he — S = 0 ho — U = simbol

Dakle, moderni scenski prostor zasićuje smisao. On pevaču ne ostavlja nikakvu alternativu, tako da je ovaj potpuno lišen procesa označavanja sem onoga koji se tiče samog pevanja. Čak je i u slučaju (ho — S) pevač izbačen iz objašnjenja smisla. Pevanje postaje izlišna rasika kad je prostor u toj meri zasićen značenjima. Međutim, zanimljivo je da većina tih reditelja ima slikarsku viziju dekora. Prvi znak je da se Dardo de Kiriko bavio scenografijom. A drugi je da materijalno ostvarenje često sledi dva slikarska traga: kubističku deobu prostora i vraćanje nefigurativnom korišćenju boje. Ukratko, shvatanje dekora kao umetnosti, a ne više kao umetnosti primenjene u operi, otvara put dveju idejama: da je moderni prostor predstave ili kubistički ili ima dimenziju boje, da se poslužimo mišlju Paula Klea. Ako proučimo dekore Svobode, Klee (1926), Benoa (*Norma*, Rim, 1933), Poldora (*Cecilia*, Reficea, Rim, 1934) videćemo da njihovo uobličavanje prostora u pravilne ili nepravilne geometrijske forme (naročito Benoa i F. Kazorati u *Orfeju*, Rim, 1940) pripada sezansovskoj koncepciji prostora. Dok, naprotiv, sce-

spoljašnost u njihovom okruženju i njihova međuzavisnost u njihovoj samostalnosti. Ako se dubina ovako shvati, ne može se više za nju reći da je »treća dimenzija«. Kad bi i bila dimenzija, bila bi pre prva: nema određenih oblika ili plana ukoliko se ne odredi i na kojoj su razdaljini od mene njihovi različiti delovi. Ali jedna prva dimenzija koja sadrži ostale i nje dimenzije, bar ne u uobičajenom smislu izvesnog odnosa prema kome se meri. Tako shvaćena dubina pre je iskustvo povratnosti dimenzija, globalne lokalnosti gde je sve — uključujući visinu, širinu i razdaljinu — apstraktno, zapremina koja se izražava jednom reči kad se kaže da je neka stvar tu¹.

Ovaj »izvesni odnos« je odnos nezavisnosti prostornog znaka: operски prostor ništa ne podražava, ni uvod, novu dimenziju koja se neposredno nadovezuje na ono što je na neinvitativije — na boju. Prvi put u operском dekoru, i ja do nje samostalni znakovi a s njom i sve njene varijante, velovi od gaze u boji, igra rasute svetlosti. Merlo-Ponti kaže:

Slikarska dubina, i slikarska visina i širina, dolaze ne zna se otkud i spuštaju se, klizaju na podlozi².

Drugim rečima, boja sadrži deo operского sveta, koji ona oslobađa i daje mu mogućnost da izbegne metnčko viđenje podražavanja stvarnosti. Samostalnost i iznenađujućeg shvaćanja sveta koji se od pre istovetnosti modernih reditelja je anglofili. A sta se tu stvara? Potpuna samostalnost operского prostora posredstvom retorike scenskog neoperского znaka.

Nashli smo se, dakle, pred dve savremene situacije osamostaljenja opere: Vokalno-dramska kodifikacija i kodifikacija scenskog prostora povlače za so-

bom suštinu ideoloških mogućnosti. Ostaje još da se vidi da li je opera u stanju da proizvede svoj sopstveni teorijski i teleološki govor — jer su glas, uloga i scenografija samo sredstva, koja obrađuju činjenično stanje. Definicija bi se odnosila na određivanje cilja koji bi operi dao novu funkciju. Objektična autonomija, koji se tiču ideološkog materijala definisanog izvan opere, bilo u porodičnim i moralnim predstavama građanskog društva, bilo u slikarskom objektu (koji u XX veku ostvaruje preokret u pogledu na svet), treba dodati i projekat osamostaljenja koji izvan opere — izvan ideološkog iskustva, o kome je prethodno bilo reči, ili iz predstavnog iskustva, proizilazi iz novog slikarskog prostora, što bi doveo do ukidanja smisla u muzičkom znaku i prenešao ga u prostorni znak. Za tekst ove revolucije operского jezika kriv je Ferruccio Buzoni.

III — AUTONOMIJA I ANOMIJA. FERRUCCIO BUZONI

Jedan nam tekst daje objašnjenje smrti opere. Esej Ferruccio Buzonija *Von der Einheit der Musik* objavljen je 1922. kao predgovor jednoj od najvećih opera u istoriji, *Doktoru Faustu*. Više od Wagnera, koji je samo ponovio na drugi način, pojam totalne predstave, a videli smo da je taj pojam već bio u osnovi opere u XVII veku, to jest mitski način, uz kodifikovane strukture italijanske ozbiljne opere, Buzoni utvrđuje smrt opere. Njegov pokušaj treba tumačiti kao nameru da se ovaj žanr zaokruži, sprečavajući bilo kakvo mešanje s pozorištem ili simfonijskom muzikom. Buzoni, na drugom kraju lanca, na čijem su početku Dela Vale i Peri, raz-

¹ Op cit str 64—65

² Op cit str 68—69

matra u celini istoriju pevane drame i pokušava da uspostavi njenu semiologiju. Karakteristično je da se moderno doba bacilo na Senberga, Webera i Menotti, klanjajući se delu strukturalista u humanističkim naukama, a prešlo je čitke preko izvanrednog teksta Feruča Buzonija, čije odlomke ovde iznosim. O jedinstvu muzike je za smrt opere ono što je pregovor i razgovor za njeno rođenje i generisanje, analizi ovog i drugog odgovara funkcionalna analiza kao i funkcija značenja koja je opera stvarala tokom tri veka. Buzoni pomaže jednom definicijom muzike — direktno da se uglati i samo na analizu opere. Buzoni polazi od genetske definicije muzičkog znaka po njemu muzika (opere) je jedinstvena u vremenu (u dijahroniji) može se reći i sinhroniji svakog dela. On kaže:

Ova jedinstvenost, koju iznosim kao prvo načelo, već postoji i stalno se poštuje, u delima Baha i Mocarta, on su najvažnije načelo i načelo, da nas [...]. Svaka Mocartova opera je simfonjska paritura, a u svakom njegovom kvartetu ima i opere. Daroviti teoretičar Mominji napravio je eksperiment upisujući reči, u stilu ozbiljne opere, u prvi stav Kvarteta u *de-mollu*; zahvaljujući tom pokušaju, kad slušamo taj komad, nov mada nezmenjen, osećamo se kao da smo iznenada bačeni usred neke Mocartove opere.¹

Drugim rečima, Buzoni tumači proces muzičkog označavanja kao nerazlikovanje instrumentalnog i vokalnog — nema govora opere, ni govora simfonije ili končerta, već postoji zamenljivost označenog. Muzički znak nije lingvistički znak, on dopušta označenom da se menja, dok označujuće ostaje neutraino. Muzički znak je po Buzoniju politopijski i dopušta neodređenost, nasuprot jezičkom znaku. Tako Buzoni razbija staru problematiku, u koju

¹ F. Buzoni, *Von der Einheit der Musik*, Berlin, Hesse, 1923 (prevod F. Ž. Salazara).

se Wagner zapleo, problematiku suštine opere kao totalne umetnosti. Suština opere je u tome što nema procesa sopstvenog označavanja: Buzoni suprotstavlja svoju definiciju »muzičko delo kombinovanih umetnosti« Wagnerovoj definiciji »delo kombinovanih umetnosti« zatvara, tj. toj, pošto je muzičkog znaka, »moguće je i shvatljivo da Beethoven jedan stav, prvobitno napisan za dvorsku kantatu, kasnije upotrebi u finalu *Fidelije*, i da iz teme koja je ukletu za duvače (slabo mladalacko delo) izvuče živahni ritam koji, takođe u *Fideliju*, slavi oslobođanje zarobljenika«. Odsad će Buzoni razvijati postavku da opera može po sebi imati funkciju, muzički predodređenu nečim drugim a ne označujućom materijom. Sve može da kaže svašta. Buzoni ovde prekida sa shvatanjem o prirodnoj vezi opere sa svetom, kosmološkom uključenju opere u politički i fizički svet Buzoni odgovara neprimerenošću muzičkog označitelja. Jedinstvenost muzike je načelo povlačenja opere izvan granica grada, fizike, tela; muzika ni u kom slučaju nije sociološko predosećanje. Ovaj zaključak, koji Buzoni prvi donosi, dovodi ga do sledeće izjave:

Jedan komad može biti lak ili težak, lagan ili snažan, jasan ili mračan, pun tehničke veštine ili prost — vladanje sadržinom, idejama i namerom se podrazumeva — to mu ni najmanje ne smeta da bude podjednako upotrebljiv i u crkvi i u pozorištu ili pak kao kamerna muzika.

Buzoni tako stavlja tačku na podelu na muzičke zanrove i zaključuje:

Muzika je van svake sumnje umetnost kretanja.¹

Po autoru *Doktora Fausta*, opera ne bi mogla da obrazuje zatvoren muzički svet gde bi se postavio nerešiv problem baleta i upotrebe hora. Sve je to jedinstvena celina, koja se može razbiti i razdeliti i na drugom nekom mestu, izvan pozornice. U kraj-

¹ Op. cit.

² Op. cit.

njoj liniji, Buzoni dovršava radikalno obesvećivanje opere. Ali sve u cilju da bi je spasao:

Verujem u budućnost: opera je osnovna forma to jest sveopšti i jedinstveni muzički izraz.¹

Međutim, boreći se protiv podele na žanrove, Buzoni dolazi do dokaza da raspršivanje muzike dovodi, u stvar, do nove sakralizacije pevane drame. Prethodno se opera mogla javiti kao prevashodno muzički žanr zahvaljujući svom akustičkom polju, tekstu, imaginarnom i društvenom polju koje pritom sadržimo da opera, postajući jezik reprodukcije društva, može da postane jedini mogući muzički žanr. U stvari, opera je, do Buzonija, bila golemičena, da tako kažemo, jedino na izražavanje označenosti (arija/rečitativ), idući do krajnje slobode (opera/balet) do krajnje strogosti (ozbiljna italijanska opera, vagnerovska drama) melodijskih i ritmičkih oblika, a iznakujući se i kao kralj narod, proroda — bio je, je i dalatak spolja, zadržavajući se sad oslobodila svega izražavanja te čak može i da bira — hoće li da bude diskursivni sintetički oblik svih muzičkih označitelja. Buzoni predlaže potpun preokret problematike: ne se opera reprodukovati društveno imaginarno, već će morati da izmisli sopstveno imaginarno. Ima tu namere osamostaljivanja umetnosti, potpuno suprotne vagnerovskoj ili kastratskoj projekciji. Opera nije totalna zato što kompozitor može sve u njoj da napiše — već zato što je bilo koja muzika za nju dobra, za njenog referenta, i što je opera napravljenije mesto za utvrđivanje nepostojanja tih razlika. Temama reprodukcije Buzoni suprotstavlja svoju problematiku sveopštosti korišćenja: ona je prava (a ne samo moguća) sinhronija svih dijahronija. Ovde totalna umetnost znači umetnost totaliteta nasuprot drugom totalitetu — svetu. Opera ne obuhvata svet, već stvara drugi svoj svet.

¹ Op. cit.

Oblast opere prosture se od proste pesme, marša i pesa pa sve do najsluženijeg kinrapunkta, od melodije do orkestracije, od »svetskog« do »dubovnog« — još dalje, *beskrajno* polje kojim opera raspolaže priprema je da prihvati svaku formu, svaki muzički stil i svaku sadržinu.²

Samim tim jasno je da nova opera, kakvu zahteva Buzoni, mora da vodi računa o problemu izraza. Za teoretičara se postavlja pitanje odnosa izražavanja — koja vezuje muzički element sa svetom označenog, koje opera sama po sebi stvara. Zanimljivo je primetiti da se Buzoni ne poziva ni na jednu od kategorija koje su služile kao osnova prethodnim razmišljanjima ne uspostavlja nikakvu genetsku vezu s čestim (i bivšim) mestom opere. Lice-merna problematika italijanstva XVI veka, položaj glasa prema govornom jeziku XVIII veka ili rusevskij i vagnerovskoj iskisenje mita kao suštinske reference s njegovim vezivanjem za rečitativ (za koji su ovi već rekli da je bio samo rusovski problem prirodnosti osavremenjene melodrame), ovde sa odlašeni Buzoni sastavlja drugačije postavlja pitanje »Šta izražava opera?«. On se ne pita da li put ponovnog definisanja ovog žanra ide preko glasa ili preko pevanja. Njegovo pitanje se ne tiče vokalne prirode opere, već njene muzičke prirode i njenog odnosa s drugim, instrumentalnim i pevačkim »žanrovima« (kantata, crkvena muzika). Buzonijeva problematika je u potpunosti atopijska, nije joj namera da operu postavi na neko političko ili neko dramsko mesto, njena revolucionarnost je upravo u odstojanju prema muzičkim formama čiji je smisao izvetrio. Osamostaljivanje operskog žanra dovodi do poraza muzičkih tipologija. Atopijska u pogledu društvene sredine (suprotstavimo joj rusovsku opersku svečanost) atopijska u pogledu dramskog okruženja (nema nikakve teorije dram-

² Op. cit.

nosti» koji je plašio Hegela, možda zbog majstorstva instrumentalista, koje je prvi put u njegovo doba mogio slobodno da se razmahne. Postoj ovde nekakva praznina većeg reda, koja nije sasvim različita od one hegelovske »nesrecne svesti« [] Materijalni preobražaj elemenata izražavanja u muzici, koji je, po Senbergu, bez prekida imao svoje mesto u čitavoj istoriji muzike, u naše vreme je tako korenit da je i sama mogućnost izražavanja dovedena u pitanje. U procesu održavanja u životu sopstvene unutrašnje logika, muzika se sve više preobražava iz elementa nosioca smisla u element nerazumljiv i za nju samu.¹

Zaključak o nejasnoći potpuno je oprečan Buzonijevoj temi čitave problematike izraza: po njemu, opera ne okoštava, da preuzmемо misao Adorna, već se obrazuje kao posebno imaginarno. Buzoni se čak i ne pita da li je ovde subjektivno u pitanju, za njega je stvaralaštvo nebitno postojeći krajnji, u analizi reč o tome da se naglasi samo muzički materijal. Treba suprotstaviti Adornovu subjektivnu postavku senzualističkoj problematiki Buzonija. Jedna cilja, preko ideje da:

Avangardna muzika nema drugog rešenja nego da uporno ostane pri sopstvenom okoštavanju, odbacujući svako popuštanje onoj navodnoj humanosti, jer u njoj vidi, uprkos svim njenim privlačnim i blistavim prerušavanjima, masku nečovečnosti. Njenu istinitost kao da sigurnije jemči odbijanje svakog smisla tom izgrađenom društvu koje ona ne prihvata, a određuje ga bolje namerna praznina umesto bilo kakve sposobnosti da se iskaže neki smisao pozitivan po sebi. U ovom času ona se svodi na konačnu negaciju.²

na shvatanje da društveni subjekat u sebi nosi ključ izražavanja publike, kao tačka oslonca dijalektičke zgrade, umetniku nudi samo rešenje da treba da

¹ T. Adorno, op. cit.

² Adorno op. cit. str. 22

je uzbuđi, što Adornu dopušta da se posluži dijalektikom rada, razume se.

Danas su i subjekt i objekt uključeni u lažni identitet, pod pritiskom opšte ekonomske organizacije, uporedo s masovnim prihvatanjem procesa dominacije. Prema tome ne nestaje samo napestost već i proizvodna energija kompozitora, zajedno s gravitacionom masom njegovog rada, on se je zavisio i njegov odnos prema tom radu. Istorijske snage nisu više u službi kompozitora. Rad, putem punog rasvetljavanja, sad je prečišćen »idejom« koja se javlja kao »svetla« i »sustav« koncepta autorovo posebno »videnje sveta«. Kao rezultat apsolutne intelektualizacije, rad je osuđen na slepo bivstvovanje, u snažnoj suprotnosti s neizbežnom definicijom svakog umetničkog dela kao duhovnog ostvarenja.¹

Ona druga smatra da je »publika samo nerešeno pitanje«, donatast koji mora da se priredi. Adorno radi na »onome ko izražava«, a Buzoni na »onome to se izražava«. Misao o sagledanju i pogledu i objektivizacije muzike prate sad tri ranije navedena toka. Što se tiče sadržine, Buzoni vrlo jasno postavlja odnos muzike s libretom, dok Adorno odbacuje taj problem pretvarajući ga u parodiju intelektualnog izražavanja:

Po meni, najvažniji uslov je izbor libreta. Dok pozorište izgleda ima beskrajn izbor mogućnosti, operi kao da odgovaraju samo oni motivi koji mogu da postoje ili da dosegnu punu životnost tek posredstvom muzike [...]. Osim toga, izbor teme za operu je strogo ograničen, jer, po mom mišljenju, buduća muzička scena treba da da nešto istančanije od onoga što nam je već poznato. Da bi se taj cilj postigao, neophodno je potrebno da se publika, koje se takođe tiče [ta novina], potruditi da se obrazuje ili da bude obrazovana.²

¹ Op. cit. str. 23

² Op. cit. str. 23

Vidimo da Buzoni na sasvim nov način postavlja pitanje libreta. Ako se on uporedi s poricanjem označenosti libreta u XVII veku ili s hijeroglifskom teorijom Didroa, ili pak s kodifikacijom situacije koja preovlađuje u XIX veku, od Rosinija do Wagnera, iznenadice nas pojava, prva pojava, čisto operskog razmišljanja o libretu, da podsetimo da je u XVII veku libreto bio obuhvaćen strukturom poezija/pevanje, posredstvom prozodije. Libreto je bio ritmičke prirode. S Buzonijem muzička prirodnost libreta, lišena u potpunosti ritmičke sadržine, uticaja prozodije i veze s melodijskom — jednom reči, osudom na smrt stare ideologije muzičkog jezika za sebe — postavljena je na zaista nov način sačinjavajući operi i libretu i pozorišni tekst. Buzoni ispod ruke iznosi na videlo protivrečnost koju se niko pre njega nije usudio da takne. Po Buzoniju, Wagner je pravio pevano pozorište. Ne suprot tome autor dela *Von der Einheit* odlučuje, na osnovu dramskog sadržaja kao jedinog merila, da pozorišni tekst nije operski tekst. Buzoni stavlja tačku na ideologiju one sprege koja je mučila Lilijsa, Ramoa, Rusoa, nesposobne da stvore prave operske tekstove, što ih je dovelo do komponovanja rečitativa čije je merilo ton govornog teksta (tako je Lili četvrtinama oponašao naglasak Sanmelea). Jednom reči, Buzoni ovde obara ideologiju prirodne veze između jezika i operskih reči. Sad će ustanoviti da je operski tekst imaginarno za sebe, te je razumljivo što od publike zahteva da najzad prihvati da se u operu ne ide kao u pozorište, jer su to dve potpuno suprotne kategorije izražavanja i izjavljuje

Tako, dakle, od libreta tražim ne samo da se prilagodi muzici, već da pogoduje njenom razvijanju.

¹ Op. cit.

I predlaže sledeće poređenje da bi obeležio te dve kategorije označavanja

U drami ili muzičkoj drami (Wagner)

STARAC — Kuda ćete?

MLADIĆ — U stenoviti klanac

STARAC — O, pazite, mnogi od onih koji su tamo otišli nikad se nisu vratili [sledi dugo izlaganje od deset redova o opasnostima]

MLADIĆ — Razumim, ali hrabrosti sam mnogo pošteniji i ništa manje retorike, sve to ukrašava dugim rečenicama o smelosti rođenog avanturiste

Umesto toga, u operi

STARAC — Kuda ćete?

MLADIĆ — U stenoviti klanac

STARAC (iznenađen) — U stenoviti klanac? Ne idite tamo!

MLADIĆ — Ničega se ja ne plašim

STARAC — Kažem vam, tamo vam opasnost preti

MLADIĆ — Puštite me da prođem! (prevlači se)

STARAC (za sebe) — Hoću li ga ikad još videti?

To je ono što Buzoni naziva *Schlagwort*, što će reći da operskom tekstu nije cilj da označi istu referencu na isti način kao pozorišni tekst: ovde predmet analize nije činjenica da u operi zbog pevanja dolazi do ponavljanja teksta (Ruso je za to optuživao Ramoa u *Pismu o francuskoj muzici*), to jest da postoji retorika svojstvena muzici, već je analiza dublja i odnosi se na činjenicu da opera ne označava na isti način i da ne označava istu stvar. Proces označavanja se odvija u uskoj margini, s ciljem da se ne kaže ništa što prevazilazi netragičnu, nefigurativni stepen jezika. Zapravo je zanimljivo da, po Buzoniju, operski tekst, prvo eliminiše sve govorne figure koje su sačinjavale operski tekst XVII i XVIII veka, a zatim, u pozorišnog jezika Rasina i Voltera; da, drugo, prećutkuje kodifikovanu leksiku opere, bila ona opera belkanta ili wagnerovska opera (koja, u stvari, čini drugu zonu trupa, izmenjenom sintagmama pretvorivši u metafore za sve dramske situacije), i treće — odbacuje sve pokušaje da se stvori operaska poetika (ovde

Buzoni (tvoreno polemike s Wagnerom). Druga nit je nit osećanja koje libretto treba da izrazi i baš tu je Buzonijeva misao vrlo neobična. Shvatajući da vrsta izražavanja koju on uspostavlja isključuje retoriku teatralizovane strasti, otvarajući istovremeno vrata svim neposrednim izražavanjima osećanja, on postavlja prvi deo materijalne, a ne više funkcionalne, definicije libreta.

Culna ili seksualna, muzika koja se sastoji od nekakve uporne zvučnosti i trovanja zvukom [...] ovde razume se nije na svom mestu ako se uzme u obzir prava priroda umetnosti, koja je čisto apstraktna.

Ma koliko ova primedba izgledala čudna, ona je, u stvari, za Buzoni, a na nju da osuđuje likovnost libreta, jer smatra da je izražavanje strasnih osećanja osnova svakog tropizma. Nemoć se pretpostavlja da u pozorištu izražajni jezik osećanja funkcioniše putem promena krika i reči: pošav od nultog stepena figurativnog jezika metafora, sistem por- denja [...] Op. drugi stepeni gornji segmenti (trazrada, opisi, anafore) razvijaju se kao metaforika krika. Da podsetimo da su teoretičari XVII veka upoređivali životinjski i ljudski jezik pri pokušaju da definišu pevanje. Pevanje izgleda kao sredena retorika krika. Nalazimo tu i genealogiju krik → pevanje → koncept. Jednom reči, Buzoni neprijetno navlači na sebe one stare ideološke postavke da bi dokazao kako figurativno izražavanje treba da nastane kao iz pozorišta svog prirodnog mesta, predući pevanje, postaje svaki trop ponavljanje krika u kategorijama izražavanja. To je ono što on naziva čisto apstraktnom opere. To onda u traženju nove reference opere, koja će poništiti genealoška preslikavanja krika koja će najzad osloboditi jezik opere svih veza s dramskim jezikom i staviti tačku na ideologiju odnosa pevanja i bilo koje teorije jezika, izjavljuje

1 Op. cit

Operu treba zamisliti kao redak i polureligiozan obred i isto toliko uzvišen, koji bi bio istovremeno podsticajan i zabavan, baš kao što je slavljenje božanstva u većini najstarijih i primitivnih naroda nalazilo izraza u plesu, kao što još i danas katolička crkva na neki način slavi božanstvo jednom vrstom predstave, koristeći muziku, kostim, koreografiju i pozorišnu mističnost, često s vrlo sigurnim ukusom.¹

U ovom tekstu Buzoni, u stvari, pod plahtom rečnika vrlo bliskog D'Anunciju, iznosi misao da operski libretto treba da doprinese predstavi koja će da izbegne značenje strasti; jedini način, kako on naslućuje, bio bi *strategijsko vraćanje* ne religioznoj već mističnoj koncepciji. Ovo razlikovanje je posledica početne hipoteze — da podsetimo — ne postoje muzički žanrovi i muzički znak sadrži višeznačne referente. Buzoni ne poziva na pretvaranje muzičke drame u religiozno delo, ni po formi ni po sadržaju, već pokušava da zamisli operski diletantizam i sintazu svih izražajnih mogućnosti libreta i muzičkih formi, izbegavajući uplitanje teksta ili pozorišta. On želi *mističnu operu*, drugom rečima vokalnu dramu koja pretpostavlja inicijativu: ovde treba uporediti poreklo reč → pevanje → gest koji su koren, dramski s Buzonijevskom strukturom pevanje → označeno čija je situacija u afektivnom i vanafektivnom libretu pretpostavlja sadržajno shvatanje libreta u pogledu semiotičke figurativnosti (u skladu sa idejom da jedan libretto ima dva niza tropizama: retoričke figure i režijske figure — koreografske gestualne scenografske) osamostaljšvanje opere u odnosu na jezik i scenu, pa i izuzetno zanimljivo utvrđivanje forme (kako kaže Buzoni u trećem delu svoje definicije).

Gele je o svom *Drugom Faustu* mislio na operski način. Želeo je (a to se vidi iz njegovih sop-

1 Op. cit

stvenih izjava) da se horovi pevaju i shvatio je da će biti teško igrati Helenu, jer ta uloga zahteva tragičarku koja bi bila i primadona. Da se ta namera ostvarila dajući tekstove podjednake vrednosti, imali bismo drugi model (prvi je *Carobna tuča*) kao objašnjenje onoga što ovde pokušavam da tvrdim.¹

Buzoni tako prihvata ideju da mešatina govornog i pevanog teksta nije problem; merilo je muzički utisak. Prvi put operski kompozitor prihvata da uloga ne postoji. Uloga je dramska celina koja pripada pozorišnom svetu i pozorišnom imaginarnom, u operi uloga ne treba da postoji kao spoj određenog glasa i teksta. Načelo višeznačnosti, već prethodno izvučeno, ovde nalazi neposrednu primenu, ako se prihvati da je određen glas deo muzičkog znaka (obim glasa se ne može izbaciti iz muzičkog znaka), ipak stoji da, s operiskog stanovišta, ne nameće vezivanje određenog tipa glasa za određeno označenje ili pojam. Ono što Buzoni donosi upravo je *smrt ideologije uloge* s onim što uz to ide, to jest statut primadone ili prvaka. Ako se uloga raspe na različite glasove, to je radikalan način da se izbaci pozorište i da se opera vrati svom izvoru, glasu. Pojam mističnog podražavanja dobija ovde svoj smisao: u publici treba da se izgubi privrženost zvezdama, ukratko ideologiji prema kojoj je tumač = izraz = uloga. Mističizam je načelo spajanja subjektivnosti. Tako misli Buzoni. Sad je zanimljivo pročitati njegov napad na operiske adaptacije pozorišnih komada:

Uzmimo kao suprotan primer »dramu« kao što je *Dama s kamelijama* [koja je poslužila za *Traviatu*] i *Tosku*. Pred komadom izvorno napisanim za pozorište ne obuzima nas želja za muzikom koje nema; komad (dobar ili loš) razumljiv je za sebe i potpun bez muzike [...]. Ako je mi-

¹ Op. cit.

sticizam bio u krvi latinskim narodima, kao i pozorište, u budućnosti bi oni mogli biti neprevaziđeni »operisti« (ako je ovakva kovanica dopuštena). Ali tamo gde oni žive sunce je suviše blistavo [...]. Oni traže život na sceni [...] i za tevu, u život koji oni žive. Sada greše što ne komponuju. Čak i najveći su pali u tu grešku i Verdi je pao u iskušenje [...]

Ono što Buzoni prebacuje Latinima, preuzimajući tu staru ničeovsku ideju i okrećući je u svoju korist, to je, drugim rečima, da suviše veruju u pojam dramske uloge, uz teoriju o strastima koja se na nju nadovezuje: očigledno je da su *Travijata*, *Toska*, *Makbet*, *Elvira* (u *Ernaniju*) upravo uloge stvorene za određeni glas i da se oslanjaju samo na izražavanje strasti. Tako Buzoni povezuje nemogućnost da se jedna opera u potpunosti izgradi na patosu s potrebom da se uvedu, muzički rečeno, razdvojeni elementi, ono što se naziva »numerama«. Drugim rečima, koncepcija jedinstva uloge i određenog glasa isto je što i muzičko jedinstvo ili bezkrajna melodija, čija je zajednička ideologija patos. A ovaj je, u krajnjoj analizi, načelo izražajnosti, koje u operisku dramaturgiju unosi grešku da izražavanje jednog osećanja ili izražavanje sadržine treba da bude muzička veza. Na primer, adaptacija *Toske* za operisku scenu pokrenula bi isto načelo kao i Vagnerovo pozivanje na mit. Problem je, da podsetimo, polivalentnost označenog i referenta. Veristička ljubavna drama i mitska vagnerovska ili strausovska drama pale bi u grešku ideologije, to jest verovanja u jedinstvenost subjekta koji peva i u jednoznačnost operiskog referenta i označenog. Buzoni vatreno napada subjektivnost ili idealistički monizam operiskog dela. Način Adornove analize odnosu Senberg/Berg je prilično zastareo i s buzonijskom problematikom je u kontrapunktu.

¹ Op. cit.

Monodrama *Erwartung*, opus 17, koja razvija večnost jedne sekunde u četiri stotine taktova, i brza retrospektiva *Die glückliche Hand*, [opus 18,] koja unazad razvija jedan život još pre nego što mu se dala prilika da se smesti u vremena. To su izvori velike Bergove opere *Vocek*. Da ne bude sumnje, ponovićemo da je u pitanju remek-delo. Na *Erwartung* leži i u pojednostinosti i po zamisli, kao slika strepnje; na *Die glückliche Hand* leži svojim nezasitim nizom složenih narativskih nastava i kategorijom v sedmenzi, dramatičnog karaktera teme. Ali Bergu bi bilo neprijatno pomisliti da je u *Vocek*u došlo do onog što je bilo samo naznačeno kao mogućnost i ekspresivističkim delima Šenberga (1909). Neodređene skice Šenbergovskog ekspresionizma Berg je ovde pretvorio u nove slike osećanja.

Sad Buzoni izvlači dvostruk praktičan zaključak, ne zaboravljajući da izražava problem forme s jedne strane, ali i se zbog mogućnosti zamrzavanja iz druge. On se paradoksalno, zalazeći za zadržavanje pevačkih numera i podelu opere u delove: »U drami nepogodnoj za muziku, sigurni instinkt Verdija je znao kako da izbegne potpuno gušenje drame; u *Otelo* je ubacio brindizi, solo mandoline, noćnu molitvu i romansu (vrbe) kao muzičke numere i inteligentno ih dao u najboljem vidu. Zahvaljujući tim umecima *Otelo* se skoro približio operi.« Ove numere sprečavaju da se referent ukoči, kao što to biva u pozorištu. Razumljivo je sad otkud njegov napad na jednu od najtradicionalnijih konvencija opere — ljubavni duet. »Ljubavni duet na sceni je ne samo sraman već i falsifikat, ne samo da je lažan u pogledu lepote i pravog izraza umetničkog saopštavanja, već je i pokvaren i izmišljen, pored toga što je smešan [...]. Ima li šta smešnije do videti sitnog čovečuljka i debelu damu na sceni i ču-

T. Adorno, *Op. cit.*, str. 30

ti ih kako melodično 'pevaju' zajedno, držeći se za ruke [...]. Erotizam nije stvar umetnosti već života [...]. U prvim operama nema ljubavnih dueta.« Ukiđanje ljubavnog dueta je u stvari najbolji način da se održi stalna neodređenost referenta, ako se ispostavi da je to blistava ljubav. Ovo ukiđanje je neretorički način da se muzici ostavi što šira višeznačnost. Buzoni tako može da izjavi:

Hteo bih još da kažem da opera kao muzička kompozicija uvek treba da bude sačinjena od kratkih, sažetih partija, i za nju nema drugog načina opstanka.

U stvari, Buzoni ovde istancava pojam ant-teatralnosti. Ne treba mešati tradiciju s anijom, jer Buzoni govori i o muzičkom komadu koliko i o vokalnemu. Problem je što opera mora da završi s diskurzivnom i demonstrativnom ideologijom, koja se rodila s Vagnerom i čiji je nosilac bila škola Sprechgesanga. Za Buzonija, opera nema šta da dokazuje, ni socijalnu objekt ni psihološki objekt: zadovoljava se stvaranjem i izgled samostalnog sveta. Paradoks je što se ova varijacija referenta suprotna bilo kakvoj nameri pokazivanja (ovde Adornova analiza *Voceka* podupire ideju Buzonija kao lajtmotiv), nadovezuje na ponovno uvođenje opere s numerama. Ali ovo je igranje rečima: cilj je drugačiji. Jer Buzoni dodaje:

Na ljudska pažnja ni ljudska sposobnost slušanja ne traju dovoljno dugo za besprekidnu razradu tokom tri ili četiri časa. Podela na kraće komade bila je obična stvar kod starih kompozitora, novi je kriju pod maskom odbacivanja tme gube ritmičku strukturu, koja je organski uslov muzičke strukture [...]. »Više arpeža, više kao bi neki muzički Gole N je, dakle, sadržajno što se izabrani delovi mogu izvući iz »beskrajne melodije« *Prstena* i dati na koncertu — *Waldweisen*, *Waldkürchritt*, *Feuerzauber* itd.

* *Op. cit.*

Ovo vraćanje podeli na muzičke numere je način poricanja svih pokaznih izlaganja kako na razini poruke, koju bi nosila jedna opera (kao *Belgija a Lulu*), tako i na razini psihološkog izlaganja, čiji je vrhunac ljubavni duet (italijanska struktura: ljubavni duet prema duetu smrti), i na razini posledica pozorišnog teksta u operskom tekstu (na primer većina libreta Romanija u *Mesečarke* do Ljubavnog napitka su ponavljanja dramskih dela — ovde Skriba i Malaperte). Buzoni je u ovom jedinstvenom razmišljanju postavio novi problem operi: operskog čina predlaže, svoj konceptom i delu *Einheit*, dvostruku definiciju, i to definiciju operskog znaka i definiciju operskog identiteta što će reći da je operski znak višeznačan i oslobođen dvostruke veze s jezikom i sa zakonitošću monizma referenta i da obrazuje sistem označenja koji funkcioniše samostalno u odnosu na predložak libreta; drugo, opera je, dakle, suprotnost pozorišta koja potvrđuje taj dvostruki poraz — i uloge i poruke. Sadržina opere je muzička, osećanje mistično, forma razbijena. Misticismizam treba shvatiti kao potrebu slapanja, nerazlikovanja, neprestane pokretljivosti referenta i označenog. Buzonijeva problematika donosi osamostaljivanje opere, njeno teorijsko izbacivanje van sveta fizičke prirode, političke i društvene kulture. Staviše, operu ne obuhvata nijedna intelektualna definicija ukoliko je plod nekog drugog umetničkog mišljenja, a ne njenog sopstvenog. Zanimljivo da na kraju istorije opere upravo jedan konzipator zahteva istovremeno operu kao jedini muzički žanr (ne najviši žanr XVIII veka, već jedini muzički žanr) i njeno udaljavanje iz bala koje raznorodne sredine, uključujući, u krajnjoj liniji, i publiku. Buzoni potvrđuje da opera publici pruža samo odraz svog imaginarnog, kao što je to poverovao Wagner, kao što je to Ruso pokušao da postavi u teoriji i u praksi, opera će nametnuti novo imaginarno, a uporedo će biti prilagođavanje publike.

Po mom mišljenju, stav publike prema pozorištu je potpuno zločinački, jer većina ljudi zahteva od pozornice ogromno ljudsko iskustvo; verovatno zaista im se takve stvari od te reči događaju u životu, i zato što publika umire od želje da vidi ono što nema hrabrosti da doživi; [...] jer ljudi ne znaju, i neće da znaju, da sposobnost prihvatanja jednog umetničkog dela zahteva da sama publika uradi pola posla!

Daleko smo ovde od blagonaklonosti XVIII veka prema publici ili od wagnerovske ideologije uskrsavanja imaginarnog usadenog u sredinu. U stvari, Buzoni sledi učenje Ničea, jednog od svojih učitelja, da publika ništa ne zna i da umetnost treba da joj da mogućnost da se sama obrazuje, za šta ona izgleda nije naročito sposobna. Buzonijeva problematika je duboko novatorska. Posle njega izbor je jasan: uneti novine ili baviti se arheologijom. *Doktor Faust* je prva moderna opera.

Plan samostalnosti je, dakle, ostvaren, zajedno sa strukturama koje ne mogu da ga prime: Buzonijeva analiza predlaže, u stvari, uništenje svih postojećih kodifikacija i obrazovanje nove estetike. Njeno osnovno obeležje je bilo ne da operu osamostali, kako u odnosu na društvene i kulturne ideale, učvršćujući je u strukture koje je okamenjuju i stvaraju od nje mrtav, arheološki govor, poričući društvenom razvitku mogućnost bilo kakvog dejstva na nju, tako i u pogledu označavajuće prakse lišene jedinstva muzičkog znaka i scenskog znaka i uključujući (Buzoni je rekao: *„operistički tekst mora i prikaz jednog jedinog operskog režisera“*), već da izgradi novo imaginarno Dramskog glasa. Izjavljujući da je opera jedini muzički rod, Buzoni tvrdi, drugim rečima, da u moderno vreme glas može da se izrazi samo ako sebi stvori imaginarno koje neće uzmicati,

vec te biti po strani obrazovati operu kao estetičko mesto bez povezivanja s istorijskom stvarnošću. Zamisao autonomije je, dakle, zamisao anemije i kratko, opera bi trebalo da bude sistem koji može da bude upisan. Zanimljivo je da je ova Bazomijeva teorija, koja se, ostala mrtvo slovo na hartiji, probijala nam uši kako je, na primer, *Lulu* revolucionarna opera, a njena struktura je kao u *Trabuculu* ili *Don Kartosa*, jer ne vide da je opera, rođena s Romulem, nesavladiva za nika analfabeta i obrazovanje autonomnog prostora svakako, ali prostora krajnje ozakonjenog koji neposredno je jedna moralna ideologija. A upravo, jedan element modernog operskog sistema dobi, menja se, bez iznureženja je diva *assoluta*. U XIX veku se postavlja lepo pitanje: šta je savršeni izvođač? Još bolje u zatvorenom sistemu ulaga i glaseva, gde bi moglo biti savršenstvo. Iva problematika je onda odjek, a s timu, pitanja izvan sistema koji Bazom postavlja: „ima li nešto geniju u strukturalnom sistemu“

IV — PROBLEMATIKA APSOLUTNE DIVE

U XIX veku genije je na strani izvođača. Pitanje tumača, koje Didro nije mogao da postavi povodom operskog gлумца, pronasla su romantičari. U XVIII veku genije je pripadao kompozitoru, a stari problem koji je Platon postavio u svom *Ijenu* kao da nije bio zanimljiv. Romantičarska skola se budi za istu opsevanu pojmom genija, a najčudnije je što se od operskog glasa traži genijalnost. Verovatno je XIX vek imao, pre 1850, najveću pevačicu prošlog veka, Pionnu Garsija-Viardo. Možemo čakle, oko

¹ Obično diva, ili *prima donna*, *assoluta* označava pevačicu koja u jednom operskom kraju ima monopol glavnih uloga. Ovde joj dajemo nov smisao: pevačica koja ima sve registre. Reč *assoluta* daje i metaforički smisao.

te dive da pokušamo da rekonstruišemo fenomenologiju operskog genija: vladavina primadone može se objasniti samo uvođenjem tematike genija. Za romantičara, na divi je da prikaže lepo i istinito za dve vrste publike: za poznavaoce i „simpatizere“.

Zaključak je da ste vi prva, jedina, velika, prava pevačica i da se se to jednog dana dokazati kako masi tako i poznaviocima i simpatizerima. Ove dve poslednje vrste slušalaca ste osvojili, oduvek ste ih imali, ali vi ste sveshenica ideala u muzici i sveta vam je dužnost da ga širite, da ga učinite razumljivim, da privedete i neuke i protivnike nagona i otkriva istinitog i lepog. Reči Žorž Sand su neobičnije kad kaže:

Pred vama je nešto veće od slave i bogatstva. Oboje će neminovno doći. Ali vi ćete ih primiti samo kao sredstva koja će olakšati i obezbediti delo vase moć¹.

Sand ima pored tu pevačicu, jednog muzičara, Šopena i jednog s kora Delakroa da bi pokazala da je samo pevačica u stanju da osvetli taj pojam genija. Ako se ovde pozovemo na jedan Balzakov tekst, to je čemo shvatiti šta to romantičar, nalaze u operskom izvođaču. U noveli *Massimila Doni* Balzak daje ovaj karakteristični tekst:

Tim se izazvana pljeskom, pojavila sama, pozdravili su je odusevijenom, slali joj na hiljade poljubaca vrhovima prstiju, bacali joj ruže i venac, za koji su žene skidale cvetove sa svojih kapa, a ove su skoro sve bile delo pariskih modistkinja. Tražili su ponovo kavatinu. S kakvim je nestrpljenjem Kapraža, zaljubljen u kolorature, očekivao ovaj komad, čija je sva vrednost u izvođenju, reče vojvotkinja. Tu je Rosini pustio na volju pevačici. Kolorature i duša pevačice čine tu sve. Da je glas osrednji, ni izvođenje ne bi

¹ *Lettres inédites de G. Sand et P. Viardot*, Nouvelles Éditions Latines, Pariz, 1959 str. 159.

bilo nikakvo. Grlo treba da da pun sjaj tom odličnu. Pevacica treba da izrazi najtuoji bol, bol žene koja ljubavnom žari pred očima! Tintu, čujete li je, od najviših nota odjekuje dvorana. A da bi ostavio prava slobodu čistoj umetnosti, glasu, krasni je to naprasao jasne, neposredne rečenice, a krajnjem naprasu smisla potresne muzičke uzvike: *Tremor! Affano! Smanto!* Kakvi krici, koliko bola u tim koloraturama! Tintu, vidite li sami, digla je dvoranu na noge svojim uzvišenim naprasom.

Ovako svedokanstvo ne bi ranije bilo moguće. Izjednačava je duše i kolorature — jednom reči izražavaju, onog što se izražava, bilo bi nemoguće u XVII i XVIII veku. Balzac daje ubedljiv primer romantičarske ideologije, koja deluje kao potajno vraćanje na teološke teorije o prirodnoj pevanja koje su autori XVI i XVII veka pripisivali starim Grkima. Ovo prećutno uvođenje modela u značajnom je taskotaku s teologom kodifikacije, videti i opejaka. Može se reći da genijalnost tumačenja ide upoređujući pojmom i posredno povezanošću rukopisa i čitanja pevačice. Baš u XIX veku se postavlja pitanje u čemu to jedan tumač prevazilazi drugog? Odgovor je u suprotnosti s kodifikacijom glasova: genijalnost je znanje koje raskinje granice između registra. Genijalnost tumačenja je dvostruka: moć savršenog izvođenja muzike koju je kompozitor napisao i preobražaja tog prikazivanja u nešto drugo, u ono koje govori. Kad romantizam nije u toj meri zaronio u određenu psihološku ideologiju nastala Merlo, da podsetimo, reži i naslagama razlika u registru. Berioz izjavljuje:

Nikad ni sama Malbran nije bolje shvatila tužnu prirodu *Ademone*. Glas gđice Garsije, devetanski čist, isti u svim registrima, tačan, istrepta i živ, ne obuhvata tri i po oktave, kako je,

¹ H. Balzac, *Massimilia Doni*, Galignani, Pariz 1961.
² IX str. 373-374.

zbog štamparske greške, izgledalo da je rekao jedan od naših najboljih kritičara, taj glas ide od dubokog ef do visokog ce (dve oktave i kvinta), a taj je raspon već ogroman, pošto obuhvata tri tipa glasa koji se skoro nikad ne nalaze zajedno: alt, mezosopran i sopran.

Ova je tematika bitna jer stavlja divu u središte izmišljenog operskog sveta: ona je sinteza dva razdvojena tela XVIII veka, visokog glasa kastrata i niskog glasa glasnog soprana, obično jedna i druga pola. Sad se razvija čitava rasprava o prirodnom glasu pevačice nasuprot bednom dekoru kostimima nasleđenim od XVIII veka (dok je opera prethodnog veka pala pred romantičnom operom), nasuprot Rubini, koji je bio u stanju da otpeva visoko ef u operi *I Puritani* (ovaj podvig u visinama jednog muškarca nije se mnogo dopadao publici XIX veka) ali se zadovoljavao deklamovanjem svoje uloge na proscenijumu umesto da glumi, gestualnost Poline Viardot kao da je bila oličjenje prirodnosti.

Ne može se biti vragolastiji, slabiji, ljupkije pokoran, detinjastiji i mačkastiji, od gđice Garsije... ona piri u vatru, sedeći na skutu suknje u pepelu, tako prisko da bi i samog Perosa zadovoljila a najzao kad postavi kraljicu kakva detinja ludost... kakva opijenost srećom, kakva neznatna briga za napastene... ali i kakva zabavljanje ran je bilo, sromaške sive bajine i goštanje... Zašto je svaki njen zornič se brzo privikla na svoju rovu u ognju, kako samo lepo pliva u zlatu sveta i kad... kako se kako... gestovi su joj istinski prirodni.

Tip na je međutim lažna koja kritikuje umetnost. Poline Viardot navode kao tip u suprotnost: ona stoji pevačice visokih glasova, kao da je jedna od onih koja unaze suprotstavljaju, njenom

¹ *Journal des Débats*, 13 oktobar 1839.

² Tekst T. Gaultiera naveden u uvodu *Lettres inédites*, Viardot T. Merix-Spiro str. 29.

registrima (alt i meco – sopran) glasove koji mogu samo da dosegnu visoko *ce* ili visoko *de*. Izuzetnom se suprotstavlja karikatura, ili, još bolje, suprotstavljaju mu se oni, što žale za lakim glasovima, komične opere (jer je Rosinijeva podela uloge gospođi Činti, u *Opsadi Korinta*, koja je bila sopran «sfogato», bufo, ostavila teško nasleđe), za neodređenim podražavanjem kastrata, pa sad upravo i da alt više ne postoji, zaboravljajući samim tim da Vijardo nije bila samo alt. Može se reći da je iščekivanje kastrata ostavilo dvostruku prazninu. I u imaginarnom i u dramskom. Jednu je popunio visoki sopran iz bufo-opere, a drugu tenor Ali je u pitanju bio dvostruki falsifikat: sopran sfogato nije pripadao svetu ozbiljne opere, a tenor nije mogao da ispuní zadatak prerušavanja. Tada se našlo rešenje novom tumačenju francuskog dramskog soprana XVIII veka, koji sad postaje sopran-alt, sposoban da u sebi spoji ozbiljnu operu, ženu i muškarca. Lukavstvo je u pokušaju da se duboki glas svede samo na to.

Uloge alta nisu tako brojne . . . ne možemo da shvatimo čemu će pozorištu dve umetnice približno iste vrednosti, čije će ime, ma šta činilo, na dnevnom programu uvek biti od osrednjeg značaja . . . Grizi danas zalazi u zrelo doba, vrhunsko doba svog dara . . . Priznajem da u ovo vreme preranih genija i čuda od dece, koja posle izrastu u nedonoščad, više volim prizor talenta koji traje. A dok je lepa Semiramida nastupala u svoj svojoj slavi, šta je vreme učinilo (sic) od Arsasovog glasa . . . Avaj! Vreme i napor su sve izobličili: alt više ne postoji, a taj glas, koji se traži izvan uobičajenih uslova, skrenut sa svog pravog načela, nema druge mogućnosti da se čuje do da uzleti . . . u predele soprana i da se tu veže s glasom Grizijeve.¹

¹ Op. cit, str. 34

Tematika prirodnosti se, dakle pojavljuje kao pokušaj prekrivanja tih imaginarnih naslaga konceptom «prirode» pevačke glume. Pošto je registar nesvodljiv, romantizam nalazi objašnjenje u gestu, u onome što se naziva pozorišna pojava. Dok u XVIII veku pevačica lepih crta nije bila zaista cenjena, jer je njen položaj u imaginarnom bio određen prema italijanskom kastratu, u XIX veku telo mora biti idealno savršeno.

Polin Garsija ima krupne crte koje odgovaraju pozorišnom osvetljenju, ima akcenat strasti, tragičan glas, plemenit i istinit gest, širinu i vokalnu i dramsku koja odgovara prostranoj dvorani Operi: njeno je mesto tu obeleženo; ne pozvati je na tu pozornicu bila bi administrativna greška nove uprave Kraljevske muzičke akademije.¹

Sad je lako razumeti zašto su romantičari Polinu Vijardo više cenili od njene sestre Marije Malibran: boja glasa bila je ista, po kanonu Marija Garsija je bila lepša od sestre, ali Polina Garsija je milija, jer je i alt i sopran istovremeno. Fizičku lepota se onda preobražava pod dejstvom interseksualnog imaginarnog diva: idealno je lepa, što će reći u smislu nerazlikovanja pola, koje obezbeđuje ono što smo prethodno nazvali moć dočaravanja.

Ali dve sestre, tako različite fizički i po temperamentu, imaju istu boju glasa i isti metod, to je metod Garsije, koji najvestije kolorature povezuje sa širokim frazama pevača slavne italijanske tradicije. Boja glasa je zaista ista. Glas je «jasan, zvučan, meco, ono špansko snažno *grío* koje ima nečeg tako grubog i tako mekog istovremeno i daje [.] utisak sličan ukusu divljeg voća». U Poline je, najzad, prava duša Ninete. «onaj glas srca koji jedini do srca stiže», govori je Mike, «taj glas polazi iz duše i ide ka duši», reći će Ž. Sand iduće godine.²

¹ Op. cit, str. 34

² Op. cit, str. 55 (podvukao F.—Ž. Balazar).

Odnos prema slušaocu postaje, dakle, bitna tema genijalnosti dive. Dok je u XVIII veku njegova osnova bila veza podražavajuće vrste, nekakvo vremensko poistovećivanje pevača (tačnije, *izražene muzike*) i slušaoca, u XIX veku pevanje, tačnije onaj koji izražava, izaziva u ovom drugom nešto dosad nepoznato. Dočaravajuće pevanje dive se na neki čudan način povezuje sa svim opitima u oblasti tumačenja; jedna oštra kritika Poline Vijardo kaže vrlo određeno:

Zašto se gđa Polina Vijardo ne obrati velikim uzorima koji se nude njenom pogledu na italijanskoj sceni? Svakako bi joj saveti tragičarke kao što je Grizi ili najvećeg glumca našeg doba Lablaša bili korisniji od *svih tih manje-više psiholoških nadahnuća izvučenih iz savremenih romana*, koja će postati isto tako neuhvatljiva kao što su na klaviru penušavi prelazi mikroskopske muzike p. Sopena!

Drugim rečima, genijalnost dočaravanja je zalaženje u neuhvatljivo, jer je seksualno imaginarno koje nosi nečuvano u XIX veku: ona «mikroskopska muzika» je metafora frustracije, nemogućnosti da se strogo kodifikuje taj čudni glas od tri registra u istom telu. Tu odbačenu vezu nauke, s dočaravanjem, koja muči romantizam, jasno ističe ovaj odlomak Balzakovog teksta *Gambara*. Reč ima kompozitor opere, koji tokom čitave novele ne piše već tumači svoje delo Muhamed. Verovatno je mešavina Rosinija i Donicetija.

Sve što nam je ostalo od muzičkog sveta pre XVII veka dokazuje mi da su stari autori znali za melodiju, nisu poznavali harmoniju i njene ogromne mogućnosti. Muzika je istovremeno i nauka i umetnost. Nauka je po korenima, koji su u fizici i matematici, a umetnost je po nadahnuću, koje nehotice koristili teoreme nauke. Za fiziku je vezuje sama suština materije kojom se služi.

zvuk je izmenjeni vazduh; vazduh se sastoji od načela koja, verovatno, u nama nalaze odgovarajuća načela, a ova im se odazivaju, s njima slažu i rastu zahvaljujući mišljenju. Vazduh sigurno sadrži toliko čestica različite elastičnosti koliko ima tonova u zvučnim telima, a kad te čestice uhvati naše uho, pošto ih je složio kompozitor, onda odgovaraju našim mislima! Po meni, priroda zvuka je istovetna s prirodom svetlosti. Zvuk je svetlost u drugom obliku: i onaj prvi i ova druga potiču od treptaja, koji dospevaju do čoveka, a on ih pretvara u misli u svojim nervnim centrima. Muzika, kao i slikarstvo, koristi tela koja su u stanju da ispuštaju takvo i takvo svojstvo izvorne supstance da bi stvorila slike. U muzici instrumenti igraju ulogu boja, koje koristi slika. Pošto svaki zvuk nekog zvučnog tela, praćen svojom velikom tercom ili kvintom, deluje na zrnca praha rasuta po zategnutom pergamentu, i to tako da obrazuje uvek iste geometrijske likove, zavisno od volumena tona, pravilne kad je u pitanju akord, bez određenog oblika kad je u pitanju disonanca, ja tvrdim da je muzika umetnost istkana u utrobi prirode. Muzika se povinuje fizičkim i matematičkim zakonima. Fizički zakoni su nedovoljno poznati, matematički nešto više; a kad je započelo proučavanje njihovih veza, stvorena je harmonija, kojoj dugujemo Hajdna, Mocarta, Betovena i Rosinija, velike genije, koji su sigurno dali muziku savršeniju od muzike njihovih prethodnika, čija genijalnost, uostalom, ne dolazi u pitanje. Stari majstori su pevali ne raspolažući umetnošću i naukom, plemenitom spremom koja daje mogućnost da se u jednu celinu sliju lepe melodije i moćna harmonija. A ako je otkriće matematičkih zakona dalo ova četiri velika muzičara, dokle bismo stigli kad bismo prošli muzičke zakone prema kojima bismo (shvatajući to), sakupili, u većoj ili manjoj meri i u

srazmerama koje treba naći, izvesnu eteričnu supstancu, razlivenu u vazduhu, koja bi nam dala i muziku i svetlost, fenomene vegetacije kao i zoologije! Shvatate li? Ti novi zakoni naoružali bi kompozitora novom moći nudeći mu instrumente bolje od današnjih i, možda, harmoniju veličanstvenu u poređenju s ovom koja danas vlada u muzici. Ako svaki izmenjeni zvuk odgovara nekoj određenoj sili, trebalo bi to znati da bi se sve te sile složile po svojim pravim zakonima. Kompozitori rade na supstancama koje ne poznaju. Zašto su metalni i drveni instrumenti, fagot i rog, tako malo slični mada se služe istom materijom, gasovima iz vazduha? Njihovo je razlikovanje posledica nekog razlaganja tih gasova ili njima svojstvenog primanja materija koje potom ispuštaju, ali izmenjene shodno nepoznatim mogućnostima. Kad bismo znali koje su to mogućnosti, i nauka i umetnost bi dobile. Ono što proširuje polje nauke, proširuje i polje umetnosti. E pa lepo, ta sam otkrića ja naslutio, ja sam ih i ostvario. Da, reče Gambara živnuvši, dosad je čovek više beležio posledice nego uzroke! Kad bih proniknuo uzroke, muzika bi bila najveća od svih umetnosti. Ne prodire li ona najdublje u dušu?¹

Dakle, recima romantika, svesni doprinosa tehnike pevanja, prihvataju je da bi je odmah i odbacili u ime neke urođene moći. Problem genijalnosti tumačenja, uz problem sopran — alt, sežima, dakle, u taj problem i kušta je savršen glas? To se pitanje postavlja tokom čitavog XIX i čitavog XX veka do današnjih dana, ali uvek u okviru tumačenja. Tako se može ustanoviti poreklo imaginarnih varijanti. Onaj obim Poline Vijardo od »tri oktave« nalazi prvo razrešenje u sve češćem korišćenju dramskih soprana, kod Verdija, od kojih

se traži da koriste »grudni registar« (Ledi Makbet, Makbet, Amelija, Bal...; Aida, Aida; Lukrecija, Dva Forskarija, Leonora, Moć sudbine). Kod Verdija se pojavljuje i mecosopran koji peva visoko ce (Precoslija, Moć...). Veristička škola traži od dramskog soprana da zalazi u dubine svog obima glasa (Santuca, Kavalirija; Adrijana, Adrijana Lekuvrer), a tako je i kod Vagnera (uloge Kundi i Brunhilde u Sumraku). Mecosoprani moraju sve više da »daju« tonove koji im »ne pripadaju« (Dahla u sceni svoje smrti u drugom činu (Samson i Dalila), Brangena (Tristan i Izolda), Klitemnestra (Elektra). Drugi, recimo, koncept potpunog ženskog glasa krovi se, od nestanka para kastrat-primadona, u imaginarnom tumačenju i kompoziciji. U naše vreme fenomen Kalasove očigledan je dokaz: pošto može da peva Izoldu, Dalilu, Medeju, kao i Rozinu i Aminu (Mesečarka, Belini), Marija Kalas je prva, posle Poline Vijardo, koja namerno igra na sva tri registra. Nedavno se američka crnkinja Širli Veret, tumačeći jedno za drugim Normu i Adalduzu, u potpunosti nadovezala na pitanje Poline Vijardo. Na čelu Meisner-Kahane orkestra, kao alt i mecosopran, koja priprema uloge Izolde, dramskog soprana, koja ističe zvuk da je problem koji je postavila Polina Vijardo ostao u potpunosti otvoren (vidi dijagram). Zanimljivo je da je u okviru ogromnog broja romana o operi, vrlo rasprostranjenih u XIX veku, roman Žorž Sand Konsuelo posvećen glasu kao što je u Poline Vijardo; ovaj vrlo dug roman smešta taj glas u doba kastrata. U tome treba videti romantičarski pokušaj da se kastratu XVIII veka suprotstavi apsolutna diva XIX veka. Tu naznačimo rečenicu koja tražava odgovore Žorž Sand pred teškoćama na koje nailazi apsolutna genijalnost Poline.

Hladno i s tugom primio je prve primedbe grofa Zistinijanija povodom svoje nepoznate učenice, jadne Konsuelo, čiju je sreću i slavu, me-

¹H. Balzac: *Gambara*, Gallimard, Pariz, 1961. t. IX, str. 434.

dutim, želeo, jer je imao i suviše iskustva u nastavi da ne bi znao koliko ona vredi i koliko zaslužuje. Ali pri pomisli da može da se unizi taj tako čist dar, tako štedro obasut svetom manom starijih majstora, on obori glavu zaprepašćeno i odgovori grofu: »Pa uzmite ovu dušu bez senke, ovu inteligenciju bez mrlje, bacite je psima, prepustite je zverima, jer takva je sudbina genija u ovom vremenu.«

Genije je predodređen da uzbudi, dakle da bude neshvacen. Iza ovakvog mišljenja se krije shvatanje da XIX vek ne može da ima pravo na isti tok seksualnog imaginarnog kao XVIII vek: apsolutna diva ne može da zameni kastrata. Sad su razumljivi žestoki napadi Berlioza na modu vrlo visokih tonova koja besni u XIX veku.

Škola malih pasa je škola pevačica kojima glas, izuzetnog obima u visinama, daje mogućnost da svaki čas izbacuju visoko e i visoko ef, koji su po svojoj prirodi i zadovoljstvu za slušaoca slični diskusku kućenceta kad mu se zgazi šapa. Gđa Kabel, u vreme kad je tako pevala, uvek je, treba priznati, postizala cilj. Kad bi ciljala jedno e ili ef, ili čak jedno visoko ge, uvek bi to i otpevala, ali joj to nije upisivano u zaslugu, dok su njene učenice ili imitatorke stizale obično samo do dis kad je u pitanju e ili do e kad su htele ef, što nije sprečavalo smatranje da se ova je gđa Kabel nepriroda i ova netačnost najzad su gđu Kabel ogadile njenu školu. Tako se to završilo. Sad joj je dovoljno da peva kao divna žena, što ona i jeste, i ne misli više da podražava ni male pse ni ptice.¹

Tako se zaključilo da ideologija apsolutne divnosti nasuprot kultu vrlo visokog glasa, falsifikata škole muških soprana: najviši tonovi jednog soprana su upotpunjenost i čista avangarda. Događaj koji falsifikat genija je naprezanje glasa, to jest podražavanje uz-

vika, ukratko, podražavanje snage dubokih tonova alta uzvikom, metaforički je jačina, stalni fortissimo, zamena za grudni registar, koji nema svaki pevač. Berlioz tim povodom piše:

Nijedna muzička misao, nijedna melodijska forma, nijedan akcenat izraženosti ne može odoleti klasičnom načinu tumačenja koji se danas sve više širi. Da je samo jedan! Ali danas ima mnogo raznih vrsta nemelodičnog pevanja. Pre svega, naviklo glupo pevanje, prazno, potom nadmeno glupo pevanje, ukrašeno svim budalaštinama koje pevač nameri da u njega unese; to je već njegova velika krivica. A onda dolazi iskvareno pevanje, koje i publiku kvari i odvlači je na loše muzičke puteve dražima izvesnog hirovitog, bistavog izvođenja, ali lažnog u izrazu, koje vredi i ukus i zdrav razum; najzad zločinačko, podlo pevanje, koje svojoj podlosti pridružuje neizmerno gluposti koje se služi naletima dreke i uživa.

U velikim deljevima

U dugim dobavanjima doboša

u mračnim dramama, klanjima, trovanjima, prokletstvima, anatemama jednom reči u svim dramskim užasima koji najčešće daju priliku da se pusti glas

Dvostruki falsifikat genija apsolutne divnosti, dakle, u visinama, nasleđe kastratske iluzije, metaforu soprana, i kao posledicu kastratsko dramsko nasleđe, metaforu alta. Ideološki falsifikat je tako omedeo čitavo polje genijalnosti tumačenja. U krajnjoj liniji je to pokušaj da se genije spusti, da bude dostupan svakom pevaču zahvaljujući tehnici (visina, fortissimo). Kastrat je bio navika, a ne genije. U tome je suština problema, koji se održao do naših dana. Berlioz, želeći da očuva mogućnost genijalnosti, naučno dokazuje zašto u XIX veku kompozicije imaju sve više visokih tonova u partijama

¹ G. Sand, *Consuelo*, Pariz, 1842, t. IX, str. 71.

² H. Berlioz, *L'école du petit chien, A travers chants*.

³ H. Berlioz op. cit.

tenora i soprana. Kult vrlo velikih visina je jedini način za osrednjeg pevača da ostavi utisak u vreme kad je imaginarno u potrazi za umetnošću podviga. Nasuprot geniju — pevačka retorika visina:

Dvadeset i pet godina kasnije (u tom međuvremenu dijapazon se brzo ispeo) namnožile su se visoke note za tenore i soprane, pojavilo se prirodno visoko *ce*, u registrima iz glave i iz grudi, u ulogama tenora; visoko *cis* u tim istim ulogama, istina samo iz glave, ali starim kompozitorima ne bi palo na pamet da ga koriste. Sve češće se od tenora tražilo prirodno visoko *ha*, izbačeno snažno iz grudi (što bi u starom dijapazonu bilo *cis*, kome nema traga u partiturama prošlog veka) i visoko *ce*, snažno i dugog trajanja, za soprane.¹

Berlioz ovom stanju naglasenih visokih tonova u naših glasova suprotstavlja ono što se desavalo u XVIII veku, jednostavno zanemarujući — jer i do početka XVIII veka zveo se ideologijom pevanja drugom od njegove

Najzad sa se do te mere namnožile iznad visoke i snažne tonove koje pevači ne mogu da otpjeva već mora snažno da ih šćupa, kao snažan hirog kvaran zub, te smo prinuđeni, kad se sve razmotri, da se priklonimo očiglednom i izvornom neobičnom zaključku: u francuskoj su se, za vreme operu pisale sve više partiture a dijapazon se uspinjao. Lako ćemo se u 19. veku potvrditi u partiture prošlog veka s današnjim. Ahil, u *Ifigeniji na Aulidi* (sve od njegove tetraloške partiture Gluka) ide do prirodnog *ha* kao je i *ha* bio ono što je danas a i bilo dakle niže za jedan ton od današnjeg *ha*. Jedan jedini put je u *Orpheu* na pisao jedno visoko *de*, ali ta jedina nota, koja je bila isti ton kao i *ce* koje se tri puta javlja u *Vilhelmu Telu*, nalazi se u laganom delu bez teksta, pevanom iz glave, tako da je treba samo

Op. cit.

naznačiti a ne naglasiti, i za pevača ne predstavlja ni opasnost ni zamor. Jedna od velikih ženskih Glukovih uloga ima jedno visoko *be*, snažno naglašeno, reč je o *Alkesti*. Ovo bi *be* odgovaralo našem današnjem *as*. Ko se danas ustručava da za jednu primadonu napiše prirodno *as* i *ha*, pa čak i prirodno *ha* i *ce*?

A kad pređe na problem soprana sfingata, on izjavljuje da je u XVIII veku pisanje visokih tonova zavisilo od izvođača.

Ženska uloga s najvišim delovima koju je Gluk napisao je uloga Dafne u *Opusuli Kitera*. Jedna njena arija »Ah, kakva je sreća voietti!«, naglo se penje do *ce* (naše današnje *be*), a ispitivanje cele uloge pokazuje da je komponovana za jednu od onih izuzetnih pevačica kakvih ima u svakom vremenu, a zovu ih visoki soprani jer im je raspon u visinama izuzetan. To su danas gđe Kabel, Karvaljo, Lagranž, Zer i neke druge. I još je visoko *ce* Dafne, ponavljam, odgovaralo našem *be*, danas otkriveni toni Gđa Kabel i gđu Zer pevaju visoko *ef*, gospođa Karvaljo ide bez zaziranja do visokog *e*, a gospođica Lagranž neće ustuknuti ni pred visokim *ge* flaute.²

Drugim rečima, Berlioz vrlo visoke tonove (iznad visokog *ce*) svrstava u opštu kategoriju izuzetaka. Pri tome ne dira u romantičarsku ideologiju genijalnosti, ženskog izvođača. Glas Poline Vijardo ostaje arhetip tragičnog glasa bez alternative. Ideologija, dakle, poriče mogućnost stvaranja škole pevanja, jer je osnovni preduslov genija taj glas trostrukog obima. Taj čudni glas je i osnovni ideal svakog pevanja od Poline Vijardo nadalje. Počev od nje, govoriće se o velikim glasovima. Karvaljo, Litvin, Tetracini, i o božanskim glasovima. Ponsel, Mucio, Kalas. Nešto u XVIII veku nezamislivo. Takav je završni paradoks genija

¹ Op. cit.

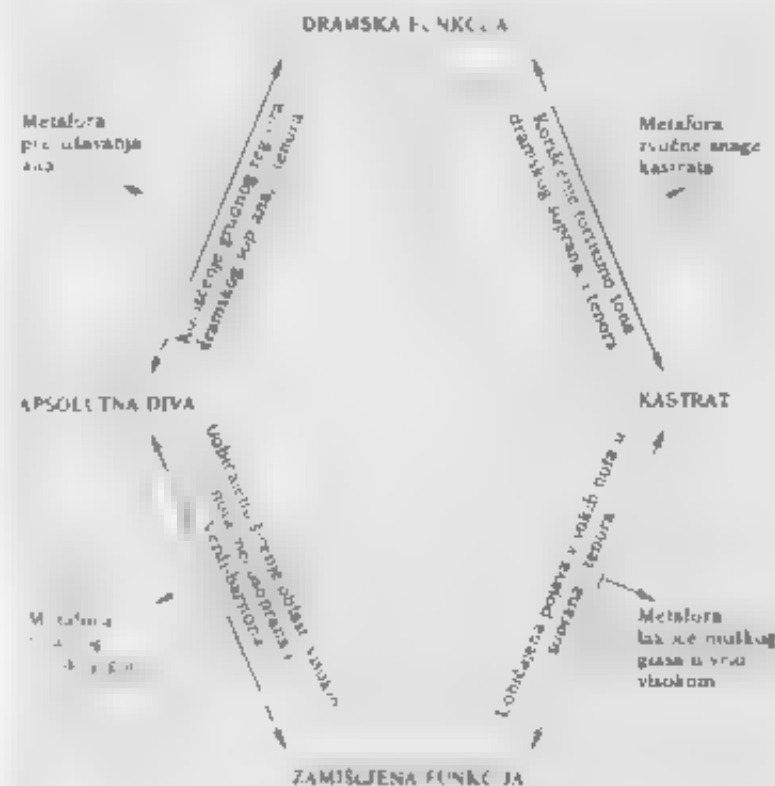
² Op. cit.

ZAKLJUČAK

Izgleda da je arheologija poslednji deo puta opere. Ova se otvara i usmerava prema snu o nemogućnosti postojanja ženskog kastrata. Snit joj donose kodifikacije i nemogućnost da se iz nje izade. Opera je mrtva jer nije izgradila novu estetiku, mrtva jer razmišljanja Buzonija isključuju njenu obnovu nekim drugim putem (putem društva ili dive) osim kompozicije, mrtva jer je svoj imaginarni prostor upisala u pozorišno i slikarsko polje. Opera pruža dvostruki prizor raspranute umetnosti i arheološke umetnosti, koja žena pokušava da zameni i stvara, opera rena u nemogućnosti nje, svojstvenog edinstva raspranute između sceniskog znaka koji gradi sopstveni sistem referencijalnih pretpostavki dramatskog zbilja, a koja je i da se otkriva i razmenjuje i razbija. Umetnost arheološka, jer koristi sredstva odvojena od bilo kakve ideologije i jer i njeni živi elementi — nova teorija opere i diva — deluju u krajnjoj liniji kao arheološka načela. Paradoks dive je u sledećem: da bi se pojavila, potreban joj je formalni okvir XIX veka, a onog časa kad se pojavi ona ga razbija. Nije li Kalasova izjavila za Džon Saderlend da ta pevačica svojim imenom peva i da je ona sama i jezik i vrata. Ili antika stoji pored i jezik i vrata. Kalasova isto tako otvorila vrata traženju zaboravljenih opera i uvela ovaj arhivistički vid kakav je danas u opere? Nikad Kabale ne bi izvukla iz zaborava dela kao *Gemma di Vergi* (Donizetti), *Elisabetta* (Rosini) da Kalasova nije obnovila delo *Anna Bolena* ili Hajdnovog *Orfeja*. A muzička teorija Buzonija, koja daje sasvim novu definiciju opere, potpuno odsećenu od stvarnosti i gradi

sopstveno imaginarno, lišena je bilo kakvog polemickog značaja: ona je umričica opere, u krajnjoj liniji se prilagođava arheološkoj operi. Ono što danas operu drži u životu to je još san o nemogućnosti ženskog kastrata: žena danas u pevanju nosi teret celavog imaginarnog, pred sve većim raskorakom između današnjih jurni kulture i opere XIX veka. Opera nije toliko mrtva umetnost koliko je umet-

Diagram 6. - Odnos umetnosti dramske i umetnosti arheološke



nost koja svedoči o traženju, preživljava jer se još nije pojavila kulturna forma koja bi uspeła da popuni tu ideološku prazninu .. Zasad genije spasa opera — to jest apsolutna diva, Marija Kalas nije samo pevala, ona je ponovo izmislila produženje života. Dakle, uzaludnost teorije.

OPŠTI ZAKLJUČAK

AKO JE ARHEOLOGIJA, KAKO O NJOJ GOVORITI?

Opera je mušketerska umetnost: ona odslikava okolno društvo i tumači njegove glavne crte. Prateći sve prelome ideologije opera ima svoju istoriju čiji je prekid isti kao i prekid modernog Zapada. Kao umetnost predstavljanja opera je reprezentativna, gde ono re dolazi od *res publica*: monarhijska i jedinstvenog izraza u vreme stvaranja i usavršavanja ideje monarhije, a postaje russovska i veruje u prirodu u XVIII veku, ali kad se bude obrazovalo građansko društvo i kad njegovi romanopisci budu rekli da je Opera prevashodno mesto — ona će odražavati zamišljenu seksualnost građanske ideologije i održavati je do naših dana. A tad njena istorija prestaje s izmišljanjem podražavanja i otkriva da joj je smrt tu: tad više ne reprodukuje drugo, već pokušava da samu sebe reprodukuje.

Poslednost ovog tvrdjenja je jednostavna: u opredeljenosti da je sve opera uvek (g) — ne samo kao starijski rukopis iz 15. i 16. veka, već i kao pozicija stvaranja — istupa pred drugorazrednom maštovitošću ponovnog otkrivanja delova. To je pogledat izdanja plaća, programe opernih kuća i festivala da bi se našla zaboravljena reč od Petja do trećerazrednih Pučnjevih opera (na primer *Edgar*) kao da opera pevaci i pitika — sama i bez sopstvenim pamćenjem: ko bi postavio da će *Incoronazione di Poppea* postići to-

liki uspeh u Parizu 1978? Odsečena od svih društvenih formi, živeći od arhiva, opera u svom arheološkom procesu pruža pravu sliku znanja o operi: rasprskavanje. Ali evo sad opera pokušava da naćini jednu sintezu, jedan popis. Nedavno je jedan tenor snimio sve Verdijeve arije tenora. I najbeznaciainije izdanje poznate opere (kao *Lucrezia* sa Dž. Saderlend) obuhvata, sa strašću bilansa, sve moguće varijante partitura. Naprotiv, genije dive radi, nasuprot arheologiji održavajući shvatanje da je važan glas, a ne potpunost (zar nije Kalasova u Berlinu htela da iseće ćitavu kadencu u ariji ludila Lućije, smatrajući da nje dramska). Ali glas doprinosi i popisu, jer ga podstiće. Jednom reći, opera verovatno oponaša smrt jednog društva: taj teorijski, arhivski trenutak mogao bi se uporediti s krizom vrednosti koja se rešava popisom otpisanih vrednosnih hartija. Kriza opere predstavlja smrt jednog društva, nastup jednog znanja. Jedna živa i stvaralaćka kultura ne bi trebalo da je općinjena operom takvom kakva se piše i kakva se prikazuje — a ipak jeste općinjena — i takvom kakva se ostvaruje kao znanje: opera postaje predmet nauke, internog istraživanja (ponovno otkrivanje nepoznatih opera... koje se nisu cenile u svoje vreme, itd.) i eksternog, umetnosti kao *rei praesentatio sveta*, što je opera bila i što i danas jeste više no ikad, ali istovremeno pridružuje i izlaganje o sebi, naslućuje se njena smrt. To znanje je njena smrt.

Postavlja se, najзад, pitanje izlaganja koje se može izneti ili ne izneti o operi. Naše je izlaganje bilo sociološke prirode, ili, taćnije, imalo je za cilj socijalnu antropologiju pevanja. Teškoca je što je u tome blisko drugim oblastima reći, u koje ne zalazi pokušaj socijalne psihoanalize (poput Jungove?) ljudskog glasa: njegove dramaturgije, odvelo ga samo u fantaziranje. Moglo bi se pokušati i s korišćenjem koncepta Lakana, ali ćinjenica je da psi-

hoanaliza, usmerena na jezićke ćinjenice, ne može da deluje na operskoj razini. Ostalo bi, izgleda, još prenošenje analize u semiologiju. Onda bi pretpostavka bila da pevanje, sa svim njegovim politićkim i ideoloćkim rojenjem, može da se smatra prosto sistemom znakova. Međutim, semioloćke teorije, bilo da se tiću društvene (*Sistemi mode* R. Barta) ili jezićke oblasti (*Rukopis i razlika* Ž. Deride) ili pak knjićevne (spisak bi bio dug...), filmske (*časopis* (u)), spotiću se o posebnu teškoću koja je u tome, prvo, što im je postulat sveznaćeci pojam znaka (t), priroda je sistem znakova ćija se iscrpnost može dokazati; drugo, što se sluću opasnom i pogrešnom metaforizacijom lingvistike u drugim oblastima: tako govoriti o oznaćujućem i oznaćenom (da uzmemo primer utoliko rećitij ukoliko je banalniji) u filmskoj produkciji spada u logićku grešku koja slići pripisuje strukturu jezika. Sam semioloćki smisao bi bio obezvređen u odnosu na pevanje. Karakteristićno je da lingvistićke teorije nisu uspeli (a odstranjivanje je isto što i želja za razumevanjem) da eksplicitno iskljuće i iskljuće se. Jedno stепен koji dodiruje operu bila bi emotivna funkcija, koju R. Jakobson smatra da je otkrio. Banalan nivo. Teškoca izlaganja o glasu je u tome što ne treba da bude izlaganje o jeziku, niti izlaganje o dejstvima (m), kao što se postavlja njegovu funkciju. Čak i ako se izlaganje odvela bi u izlaganje samo dramskih vidova pevanja ili svodenju oper-skog fenomena (t) samog glasa) na posledicu smisla koji nose reći. Paradoks je opere što ne pripada jezićkom smislu, a ni instrumentalnom niti pozorišnom, jednom reći, što se ne da ukljućiti u niz reć — zvuk — ćin, ćakle ni iskljućiti iz tog niza, koji bi lako bilo izvesti iz socijalne, psihićke, teorijske, seksualne osnove. Opera je nezgodno pitanje za humanistićke nauke. Ono što ukazuje na vredan naćin izlaganja jeste ćinjenica da se pitanje smisla opere ponavljalo, u pravilnom ritmu, tokom isto-

rije Zapada: od rasprava koje smo razmotrili u prvom delu, preko filozofskih pitanja XVIII veka i ničeovskih hipoteza o modernoj drami. Reklo bi se da je opera, kao predmet teorijskog razmišljanja, uvek imala dvostruko obeležje — s jedne strane, stalno je ispitivana rasparčano, kao da je svako razdoblje tražilo u njoj ono što ga interesuje. Sedamnaesti vek je od nje zahtevao odgovor o prirodi istinitog, XVIII vek o prirodi jezika, XIX vek o prirodi uzvišenog (u etičkom smislu). Ispitivana je pod totalitarnom monarhijom (istinito se odličava u političkom dobru), u razmišljanjuna doba prosvetćenosti (jezik je socijalizacija) i, najзад, u pokušaju da se izgradi njen normativni smisao (uzvišeno treba da je pouka). Opera, videli smo, bila je stalno izabrana umetnost u kojoj dolazi do otelotvorenja krize društva. Više od bilo koje estetske proizvodnje, opera je politička. A očigledno je da ju je to svodilo na beskrvno stanje glasnogovornika. Zbog toga mislimo da opera, koja je sad mrtva forma, daje priliku da se osvetle porazi. Drugo obeležje, o čemu je da je sposobna samo za kumulativno znanje. Ona je prava *matexis*. Paradoks je u toj vezi svojstva rasparčanosti, iskidanosti, i tog sad naslaganog znanja. Došao je čas da se od opere sačini nekakva estetska teorija da bi se izgradila — uzimajući u obzir sve objektivno znanje naše civilizacije — istorija društvenog tela i seksualnog tela viđena kroz prizmu opere, jer ona poseduje tu nečuvanu raskoš da je jedina mrtva umetnost. Moderna istraživanja se obraćaju ili instrumentaciji, dakle slici muzičkog neoperskog idijoma, ili dramaturgiji, dakle korišćenju scenske umetnosti, koja je, kao što smo već rekli, neprijatelj operne umetnosti. Reći s Levi-Strosom da je opera mitska dimenzija našeg društva značilo bi ne poštovati nimalo to njeno savršenstvo. To je zaključivanje po analogiji u koje su

¹ Upućujemo na članak gđe C. Backès-Clément o *Pratenu* u broju 6—7 *Avant Scène*, posvećenom tetralogiji, 1976.

se ugurala neke »kritike«¹ ne našavši prave kategorije. Mislimo da smo pokazali, tokom svih naših analiza, da je opera najmanje mitska. Mislimo da postoje, prema tome, dva načina građenja analiza »socijalizovanog pevanja« — tipološka analiza, koja bi poštovala to sedimentno i kritičko obeležje opere, a ovaj rad bi bio obrada tog obeležja, i mozajk analiza podataka skupljenih iz svega što je znanje Zapada, od medicine do arhitekture, naslagano u »teoriji«.

Rame uz rame: široka genealogija opere i iskidana, otvorena, beskrvna niska, uporedna svim delima tog, jama smisla, niska određenih objašnjenja koja bi odlikavala to elegantno znanje opere, jednom reči jedna maniristička epistemologija.

- Cooper M., *New Oxford History of Music*, London Oxford Up 1974
- Dawson E., *The Neapolitan tradition in Opera*, International Music Society Report of the Eighth Congress, New York, Jan La Rue
- Demuth N., *French Opera*, Sussex, The Artemis Press, 1963
- Dubousson Aubenay, *Journal*, Paris, G. Sauge, 1883
- Dumeau R., *Histoire illustrée du théâtre lyrique*, Paris, P.O.N. 1953
- Eschart N. T. *Le Moine des. Les trois théâtres de Paris ou*
- C. C. Martainville A., *Histoire du théâtre français depuis le commencement de la révolution jusqu'à la Réunion générale*, Paris, Barba, an XI 1802
- Fétis F.-J. *Biographie universelle des musiciens et biographie générale de la musique*, Bruxelles, Leroux 1835—1844
- Floriano F. *La scuola musicale di Napoli*, Naples Morano, 1880—1881
- Sanchez & Co 1872
- Fricke R. *Bayreuth vor 30 Jahren* Dresden Bertling 1906
- Giovani V. *I Teatri musicali di Venezia nel secolo XVII*, Milano Ricordi s. d
- Goldsmith H. *Studien zur Geschichte der italienischen Oper*, Leipzig Breitkopf und Härtel 1904
- Goncourt E. de *Madame Saint-Huberty*, Paris, Flammarion & Fasquelle 1890
- Graf M. *Die deutsche Musik im 18 Jahrhundert*, Berlin Grambach 1898
- Gray C. *The History of Music*, London OUP 1928
- Gros E. *Philippe Quinault*, Paris Champion, 1928
- Grouchy E. H. de *L'Opéra durant la dernière année de la monarchie* *La Nouvelle Revue rétrospective* n° 4 octobre 1894 Paris 1894
- Groat D. J., *A short history of Opera*, New York Columbia UP 1947
- Huyshens C. *Musique et musiciens du XVIII^e siècle, correspondance et oeuvres musicales publiées par W. J. A. Jonckbloet et J. P. N. Land*, Leyden Brill, 1882
- Isiel E. *Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zum Weltkrieg*, Leipzig 1915
- *Musiques de Cour*, Paris, Picard, 1871
- Benserade I. de, *Oeuvres*, Paris, C. de Sercy 1697
- Perle H. *Gluck*, Paris, Gazette musicale, 1837
- Boussle M.-A. de, *Les débuts de l'Opéra français à Paris*, Paris, France, 1875
- Barthélemy M., *André Campra*, Paris, Picard, 1957
- Barthélemy M., *Recherches sur les théâtres de France*, Paris, 1977
- Boisjoly B. de, *Le ballet comique de la reine*, Torino, La
- Boyce E., *Les théâtres des jésuites*, Paris, Vaton, 1830
- Brockway W., Weinstein H., *The Opera: an history of its creation and performance 1600—1941* New York Simon & Schuster 1941
- Burney C., *The present state of music in France and Italy*, London Black 1771
- Carlson M. *The theatre of the French Revolution*, New York Cornell up, 1966
- Caillé-Blaze F.-J., *Mémoires du Grand-Opéra*, Paris, chez l'auteur 1847
- *L'opéra italien de 1548 à 1835* Paris, chez l'auteur 1877
- CNRS, *Les Fêtes de la Renaissance*, t. 2, Paris, 1960

- Constant C., *Parallèle des principaux théâtres modernes de l'Europe et des machines théâtrales françaises*, Paris, 1842.
- Cresp J., *Essai sur la déclamation oratoire et dramatique*, Paris, 1937.
- Diderot D., *Lettre sur les sourds et muets*, s. l., 1751.
- Fuerst W. R., Hume S. J., *XXth century stage decoration*, London, Knopf, 1928.
- Gregor J., *Kulturgeschichte des Ballets*, Wien, Gaßnerverlag, 1941.
- *Monumenta scenica, Denkmäler des Theaters*, Wien, Piper, 1925-1930.
- Gregor J., *Weltgeschichte des Theaters*, Wien, Phaidon, 1933.
- *Wiener Szenische Kunst*, Wien, Drucker, 1924-1925.
- Grobert J., *De l'exécution dramatique considérée dans ses rapports avec le matériel de la salle et de la scène*, Paris, Schoell, 1800.
- Gruber A.-C., *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI*, Paris, Droz, 1972.
- Hammitzsch M., *Der moderne Theaterbau*, Berlin, Wasmuth, 1906.
- Hawkins F., *The french stage in the Eighteenth century*, London, Chapman, 1888.
- Horowicz B., *Le théâtre d'opéra*, Paris, Editions de Flore, 1946.
- Jones R. E., *The dramatic imagination*, New York, Duell-Sloan & Pearce, 1941.
- Jourdain E. F., *Dramatic theory and practice in France 1690-1800*, New York, Longman, 1921.
- Lintilhac E. F. L., *Histoire générale du Théâtre en France*, Paris, Flammarion, 1910.
- Merleau-Ponty M., *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- Montdorge G. de, *Réflexions*, s. l., 1743.
- Neufert E., *Architects' data*, London, Crosby Lockwood Staples, 1970.
- Noverre, J. G., *Lettres sur la danse*, Saint-Petersbourg, Schnorr, 1803.
- Qeslanger D., *Scenery Then and Now*, New York, Norton, 1936.
- Pannain G., Constantini V., et autres, *Cinquante anni di Opera e di Balletto*, Milan, Bestetti, 1954.
- Porges H., *Die Bühnenproben zu der Bayreuther Festspielen des Jahres 1876*, Leipzig, 1881-1896.
- Sonrel P., *Traité de scénographie*, Paris, Lieutier, 1943.
- Tessier A., *La décoration théâtrale à Venise à la fin du XVII^e siècle*, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, liv. 1928, Paris, 1928.

- Theatrical Design from the baroque through neo-classicism*, New York, Bittner, 1941.
- Watteau, *The Complete Paintings*, London, Weidenfeld & Nicols, 1971.

4 — TEHNIKA PEVANJA

- Arnold G. E., *Die traumatischen und konstitutionellen Störungen der Stimme und Sprache*, Wien, Urban & Schwarzenberg, 1948.
- Bevilacqua, Giambattista Andreini e la compagnia dei Fedelli, *Giornale Storico della Letteratura italiana*, anno XII, Laescher, s. l., 1894.
- Fuchs V., *The Art of Singing*, Londres, Calder, 1963.
- Garcia M., *Nouveau Traité de l'art du chant*, Paris, Heugel, 1864.
- Haböck F., *Die Kastraten und ihre Gesangkunst*, Berlin, Hessesverlag, 1926.
- Husson R., *Etude des phénomènes physiologiques et acoustiques fondamentaux de la voix chantée*, Paris, Editions de la Revue scientifique, 1951.
- Landony P., *Le chant français au XVII^e et au XVIII^e siècle*, *Le Ménestrel*, 4. janvier 1935.
- Luchsinger R., *Falsset und Violon der Kopfstimme*, Berlin, Meiten, 1949.
- Prunières H., *De l'interprétation des agréments du chant au XVII^e et au XVIII^e siècle*, *Revue musicale*, 1, Paris, 1933.
- Tetrazzini L., *How to sing*, New York, George H. Doran Company, 1923.
- Tubouf A., *Le chant retrouvé*, Paris, Fayard, 1979.

5 — ARHITEKTURA

- Alberti L. B., *De Re Aedificatoria*, Firenze, 1485.
- Bell H., *Contributions to the history of the English playhouse*, *Architectural Records*, vol XXXIII, Londres, 1913.
- Bouillet, *Essai sur l'art de construire les théâtres, leurs machines et leurs mouvements*, Paris, Ballard, 1801.
- Cavos, *Traité de la construction des théâtres*, Paris, Mathias, 1800.
- Gosset, *Considérations sur l'architecture théâtrale*, Paris, Baudry, 1885.
- Gruber A.-C., *ouvrage cité à Dramaturgie*.
- Kümmerlen R., *Zur Ästhetik...*, Stuttgart, Enke, 1929.

- Stieglitz, *Enzyklopädie der Baukunst*, IV, Leipzig, Fritsch, 1797.
 Strak A., *Das Theater*, Wien, Lehmann & Wentzel, 1903.
 Werner Dr.-Ing., *Der Zuschauerraum des Theaters*, Leipzig, Gabler, 1935.
 Wetter, *Untersuchungen über die wichtigsten Gegenstände der Theaterbaukunst (mit einem Entwurf von Peyre)*, Mainz, Stenz, 1829.

II — SOCIOLOGIJA UMETNOSTI, SEMIOLOGIJA I
 MODERNISTICKI PRISTUPI OPERI

- Clément C., *L'Opera ou la Défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979.
 Divignaud J., *Sociologie de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
 — *Sociologie du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.
 Maché F. B., *Méthodes linguistiques et musicologie, Musique en Jeu*, n° 5, Paris, 1971.
 Nattiez J.-J., *Situation de la sémiologie musicale, Musique en Jeu*, n° 5, Paris, 1971.
 Noke F., *The signifier and the signified, studies in the operas of Mozart and Verdi*, La Haye, Nijhoff, 1971.
 Ruwet N., *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972.
 Saint-Guilhem G., *Recherche d'une analyse musicale distinctive, Etudes de Linguistique appliquée*, n° 3, Paris, 1964.
 Salazar Ph.-J., *Wagner : Nom, Discours et Mythe, La Walkyrie, Avant-Scène Opera 8*, Paris, Avant-Scène, 1976.
 — *Don Florestan, le Héros inutile, Fidelio, Avant-Scène Opera 10*, Paris, Avant-Scène, 1977.
 — *Salut, Splendeur du Jour : Sigurd et Siegfried, Le Crépuscule des Dieux, Avant-Scène Opera 13/14*, Paris, Avant-Scène, 1978.
 Salazar Ph.-J., *Mythologiques de la femme fatale, Samson et Dalila, Avant-Scène Opera 15*, Paris, Avant-Scène, 1978.
 — *Figures du Contrealto, Avalanche 4*, Paris, acipas, 1978.
 — *Dites-moi que je vous aime, Avalanche 5*, Paris, ACIPAS, 1979.
 Satgé A. et Laveth J., *Opéra et mise à mort*, Paris, Fayard, 1979.
 Springer G. P., *Language and Music : Parallels and Divergences, For Roman Jakobson*, La Haye, 1956.

SPISAK POZAJMICA
 (DELA POD ZASTITOM AUTORSKOG PRAVA)

- Adorno T. W., *Philosophy of Modern Music*, New York, Seabury Press, 1973, pp. 18, 19, 20, 22, 30.
 Battisti E., *L'Anfrinascimento*, Milan, Feltrinelli, 1962, p. 327.
 Benoit M., *Versailles et les musiciens du roi*, Paris, Picard, 1971, pp. 43, 74, 146-174, 254.
 — *Musiques de Cour*, pp. 43, 73.
 Merleau-Ponty M., *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 33, 35, 64, 65, 68, 69.
 Pierre C., *Histoire du Concert spirituel*, Paris, Heugel, 1975, pp. 13, 25, 56, 72.
 Phou S., *Studies on Voltaire and the 18th Century, Rameau's Dardanus at Fontainebleau*, vol. CXVI, 1973, pp. 283-301.
 Prunières H., *Cavalli et l'opéra vénitien*, Paris, Rieder, 1931, pp. 55 et 58.
 Sand G. et Viardot P., *Lettres inédites*, Paris, Nouvelles Editions latines, 1959, pp. 14, 27, 29, 34, 54, 55, 159.
 Werner Dr.-Ing., *Der Zuschauerraum des Theaters*, Leipzig, Gabler, 1935, pp. 75, 78.

INDEKS

- Adorno (Adorno) 181—184, 190—191
akustičnost 81, 111, 159—163, ...
Alberti (Alberti) 23—25, 89
Alkesta (Alceste — Lully) 20
antičko doba (antika) 24, 31, 34, 48—49, 54—57, 135, 190
arheologija (koncepti) 11, 13, 157, 175, 193, 203, 211—215
arhitektura 22—27, 82—83, 164
arija 34—32, 114, 116, 128, 131—133, 159—160, 197—198, 210—211
Balet (v. Komični balet kraljice)
Balzac O. (Balzac H. de) 195—196, 200—203
Barberini (Barberini) 19, 59, 60
Bejl P. (Bayle P.) 15
Berlioz H. (Berlioz H.) 120, 159—164, 198—197, 204—207
bog 15, 30, 49, 50, 82—84, 89
Bonini 46
bufo-opera (v. opera-bufo)
Buzoni F. (Buzoni F.) 175—184
Cimaroza (Cimarosa) 44, 76
Dafna (Daphné — Péri) 9, 13, 18
Dardan (Ramo) 90—99
Dekart R. (Descartes R.) 17, 18, 22, 39, 40, 52, 54, 90
Didro (Diderot) 99—106, 127, 130, 141, 194
Doni B. (Doni B.) 31—38
država 16, 17, 22, 30, 31, 81, 62, 78, 81
duet 118—119, 106—157, 190
Ercols amantje (v. Herkul ljubavnik)
falset 43, 44, 147
Gambara (Balzac) 200—202
genealogija (koncepti) 47—50, 112—120, 215
genije 121, 133—140, 144, 161, 194—207, 215
gest 99, 102—104, 126—128, 131, 132, 137, 164—5, 197
glas 31—44, 47—48, 134—136, 181—200
Gluk K. V. (Gluck C. W.) 76, 158, 207
grad 22, 25, 26, 163
Gvidoti A. (Guidotti A.) 41—43
Herkul ljubavnik (Ercole amante, Cavalli) 19, 21, 72
ideologija 12, 13, 30, 31, 40, 74, 82, 83—88, 110, 120, 124, 133, 180, 181, 157, 163, 175, 184, 188—189, 204—206
izraz 16, 39—41, 88, 71, 138—137, 181, 182
jezik 16, 47, 58, 78, 99, 107, 121, 184, 187, 219
Kačini (Caccini) 99
Kalar (Callus) 41, 166, 203, 207—208
Kampri (Campra) 77, 122
Kastor i Poluks (Ramo) 20, 80
kastrat 45, 65, 71, 72, 73, 78, 120—122, 141, 142, 145, 197, 204—205, 209
Kavali (Cavalli) 19, 72
Komični balet kraljice (Benjoyeux) 26—31, 47, 75, 78, 89
Kornej (Cornelle) 70
kostim 77, 90—98, 127, 129, 132, 159
Kratel (Crocicatto) 142
libreto (tekst) 41—42, 57, 68, 70—71, 132, 145, 184—189, 190—192
Lili (Lully) 16, 20
Mashila Doni (Massimila Doni, Balzac) 185—186
mašinerija 19, 21, 73, 87, 136
medicina 53—54
mekanizam 17, 20, 22, 71, 87
Merlo-Ponti (Merleau-Ponty M.) 172—174
Metastazio P. (Metastasio P.) 126, 127, 132, 140
Niče F. (Nietzsche F.) 144, 179, 193, 214
obim glasa (sopran, mecosopran, alt, tenor itd.) 41—47, 124—125, 131, 143—157, 154, 157—158, 161—162, 189, 196, 203, 204—205, 207
opera bufo 73, 77, 88, 105, 121, 135, 138, 140, 141, 198
opera komična (v. bufo, opera bufo)
Paladio (Palladio) 24—26
Péri Z. (Péri J.) 9, 13, 16, 56—57, 175, 214
pevač (društveni status) 59—60, 83—88, 76, 121—122
pevanje 34, 40, 48, 51, 52, 79—106, 110, 130—131, 134—138, 142, 171, 185, 206
Pigmallon (Pygmalion, Rousseau) 135, 140
Pir M. (Pir M.) 20—21
Polemika starih i novih 13, 133, 138
politika 15, 23, 25, 27, 28, 31, 47, 79, 83, 85—90, 139, 149, 163, 192
pozorište 16, 20, 21, 23—28, 59, 80, 82, 85—86, 88, 146, 164—165
prerušavanje 16, 59, 68—75, 146
primadona 46, 64, 121, 128—133, 146, 165, 188, 194—207, 209
priroda 15, 17, 19, 47—48, 50, 90, 97, 107, 112, 117—

- glas 31—44, 47—48, 134—136, 181—200
Gluk K. V. (Gluck C. W.) 76, 158, 207
grad 22, 25, 26, 163
Gvidoti A. (Guidotti A.) 41—43
Herkul ljubavnik (Ercole amante, Cavalli) 19, 21, 72
ideologija 12, 13, 30, 31, 40, 74, 82, 83—88, 110, 120, 124, 133, 180, 181, 157, 163, 175, 184, 188—189, 204—206
izraz 16, 39—41, 88, 71, 138—137, 181, 182
jezik 16, 47, 58, 78, 99, 107, 121, 184, 187, 219
Kačini (Caccini) 99
Kalar (Callus) 41, 166, 203, 207—208
Kampri (Campra) 77, 122
Kastor i Poluks (Ramo) 20, 80
kastrat 45, 65, 71, 72, 73, 78, 120—122, 141, 142, 145, 197, 204—205, 209
Kavali (Cavalli) 19, 72
Komični balet kraljice (Benjoyeux) 26—31, 47, 75, 78, 89
Kornej (Cornelle) 70
kostim 77, 90—98, 127, 129, 132, 159
Kratel (Crocicatto) 142
libreto (tekst) 41—42, 57, 68, 70—71, 132, 145, 184—189, 190—192
Lili (Lully) 16, 20
Mashila Doni (Massimila Doni, Balzac) 185—186
mašinerija 19, 21, 73, 87, 136
medicina 53—54
mekanizam 17, 20, 22, 71, 87
Merlo-Ponti (Merleau-Ponty M.) 172—174
Metastazio P. (Metastasio P.) 126, 127, 132, 140
Niče F. (Nietzsche F.) 144, 179, 193, 214
obim glasa (sopran, mecosopran, alt, tenor itd.) 41—47, 124—125, 131, 143—157, 154, 157—158, 161—162, 189, 196, 203, 204—205, 207
opera bufo 73, 77, 88, 105, 121, 135, 138, 140, 141, 198
opera komična (v. bufo, opera bufo)
Paladio (Palladio) 24—26
Péri Z. (Péri J.) 9, 13, 16, 56—57, 175, 214
pevač (društveni status) 59—60, 83—88, 76, 121—122
pevanje 34, 40, 48, 51, 52, 79—106, 110, 130—131, 134—138, 142, 171, 185, 206
Pigmallon (Pygmalion, Rousseau) 135, 140
Pir M. (Pir M.) 20—21
Polemika starih i novih 13, 133, 138
politika 15, 23, 25, 27, 28, 31, 47, 79, 83, 85—90, 139, 149, 163, 192
pozorište 16, 20, 21, 23—28, 59, 80, 82, 85—86, 88, 146, 164—165
prerušavanje 16, 59, 68—75, 146
primadona 46, 64, 121, 128—133, 146, 165, 188, 194—207, 209
priroda 15, 17, 19, 47—48, 50, 90, 97, 107, 112, 117—

—118, 120, 134—140, 177,
192, 199, 214
prostor 17, 22—28, 74, 78—
—80, 159—175

Ramo Z. F. (Rameau J. Ph.)
20, 76, 90, 138, 184

Rappresentazione di Anima
et di Corpo (Kavali) 41

rečljativ 31, 36, 112, 116, 117,
120, 133, 140, 178, 179

rečijo 20, 22, 85, 87, 97—98,
127, 128—129, 131, 165—
—173, 197

Rosi L. (Rossi L.) 19, 60, 65,
70

Ruso Z.—Z. (Rousseau J.
—J.) 78, 107—121, 124, 126,
133—140, 179, 184, 192

Sand Z. (Sand G.) 195, 199,
203—204

San-Hubert (Saint-Hubert)
103, 104, 128, 131

Saint-Evremond (Saint-Evre-
mond) 61—62, 124—125

Skamoci V. (Scamozzi V.)
23—26

slikarstvo 40, 49, 90, 99—
—106, 172—174

smrti opere 13, 144, 176, 193,
208

sociologija 10—12, 14, 63

svečanost (slavlje) 13, 28—
31, 47, 61—62, 75, 78, 88
—89, 178

Senberg A. (Schöneberg
A.) 157, 178, 189

telo 73—75, 78, 98, 111, 120,
129, 147, 185, 172, 174, 189

Tetracini (Tetracini) 151—
—153, 207

Torelli (Torelli) 19, 20

Tozi (Tosi) 125

tumačenje (izvodenje) 41—
—44, 49, 77, 127—133, 151

—153, 189—200, 203, 204
—205, 207

ukras (ukrašavanje) 38—
—39, 40, 56, 58, 68, 70,

73, 108, 117, 126, 147, 152,
153, 185, 188

utopija 15—16

Vagner R. (Wagner R.) 120,
148, 157, 161, 177, 178,
184, 186, 189—192

Vale P. (Valle della, P.)
42—46, 52—53, 175

Vigarani (Vigarani) 20, 27,
78

Vijardo P. (Viardot P.) 196
—200

Vincenzo (Vincenzo G.) 46
—52

znak 74, 90, 101, 117, 144,
171, 172—173, 176—179,

186, 187, 190—193

zvuk 40, 47, 50, 114—112,
131, 185

zrna 29, 41, 45, 52—53, 67,
120, 121, 123—124, 145,

165, 197—198, 207

BIBLIOTEKA MUZIKA

Harold Sonberg
VELIKI PIJANISTI

Roksanda Pejović
BAROKNI KONCERT

Derik Kuk
JEZIK MUZIKE

Donald Mičel
JEZIK MODERNE MUZIKE

U pripravi

Dragotin Cvetko
JUŽNI SLOVENI U ISTORIJI EVROPSKE MUZIKE

Džejms Linkoln Kolijer
ISTORIJA DŽEZA

Pavle Stefanović
UM ZA TONOM

Leonard B. Mejer
EMOCIJA I ZNAČENJE U MUZICI

